Kst
1406

037 005 000 2443

Stadtbibliothek
Augsburg

Ueber die
Heutige bildende Kunst
und die
verschiedenen Kunststufen
und
Gattungen der Malerei.

Von

einem Berliner Kunstfreunde.

EIGENTHUM DER STADT AUGSBURG

1839.

Leipzig, Julius Wunder.

Erster einleitender Artikel.

Für jedes Kunstgebiet haben sich in dem Kunstpublikum unwillkührlich Begriffe und Namen gebildet. Die Mannigfaltigkeit der Kunsterzeugnisse ist dem Gegenstande, der Ausführung, und dem damit bewirkten Eindruck nach, so groß, daß es ein Bedürfniß wird, einen dem Eindruck entsprechenden Ausdruck zu finden. Dabei aber reicht der aufmerksame Beobachter nicht aus mit den gewöhnlichen Kathegorien, von ernst und komisch, von lyrisch, episch und dramatisch, von Genre und Historie; es haben sich daher für Zwischenstufen, Zusammensetzungen besondere Bezeichnungen eingefunden. Diese aber sind häufig ungenügend, und mußten es sein, so oft dem Bezeichner der eigentliche Grund und Sinn der Verschiedenheit nicht klar geworden war.

Wie viel wäre daher für die Kunstkritik gewonnen, wenn es ein vernunftgemäßes, und demnach allgemein anwendbares System der verschiedenen Gattungen von Kunstwerken gäbe, der Beurtheiler

nur zu untersuchen hätte, welchem Standpunkt ein Kunstwerk angehöre, und ob es den Anforderungen, die man auf demselben zu machen hat, entspreche oder nicht. Dieses System müßte zugleich ein natürliches und den bestehenden Begriffen und Ausdrücken sich anschließendes sein, und warum sollte es das nicht sein können? — Die Unwillkührlichkeit geht immer einen so richtigen Gang, daß es nur Aufgabe des Systematikers ist, die Principien des Bestehenden herauszufinden, und den sich danach ergebenden stufenmäßigen Gang zu verfolgen, die Gränzen der verschiedenen Stufen festzustellen, und diese zu charakterisiren. Vorzüglich wichtig erscheint uns aber eine systematische Sonderung der Geltungen im Gebiete der Malerei, aus dem einfachen Grunde, weil es ein so umfangreiches ist.

Bevor wir uns jedoch hierauf näher einlassen, geben wir folgende zur Erläuterung unserer Ansichten uns erforderlich scheinende

„Allgemeine Kunstbetrachtungen namentlich über die Stellung der bildenden Künste in unserer Zeit." —

Vergleichen wir die verschiedenen Kunstgebiete, so tritt uns zunächst die verschiedene Art und Weise entgegen, wie ein Kunstwerk seiner Natur nach dem Publikum vorgeführt wird. Während es bei manchen Kunstgebieten, wie bei der Musik und zum Theil

auch bei der Poesie, noch einer künstlerischen Vermittlung bedarf, genügt ein Blick, um ein Werk der bildenden Künste vor die Anschauung zu bringen.

Die Natur der Kunstwerke im letzteren Gebiete gestattet auch dem Künstler sein Werk vor dessen Ausführung leichter zu übersehen. Mit wenigen Andeutungen, mit wenigen Strichen kann der Maler, der Bildner seine Gedanken fesseln, abgesehen davon, daß er einen solchen Gedanken auch weit rascher dem Publikum vollendet vorführen kann, als ein Dichter und ein Componist. Der Erfolg spricht für die Richtigkeit dieser Behauptung; wie leicht sind die größeren Werke eines Dichters, eines Musikers zu zählen, wie schwer wird man die große Menge der Werke eines bildenden Künstlers zusammenfinden. Dieß haben die bildenden Künste vor den übrigen voraus; aber in anderer Beziehung stehen sie auch wieder zurück, nämlich darin, daß sie einer leichteren Zerstörbarkeit ausgesetzt sind, und daß sie, was damit zusammenhängt, nicht so leicht und weit verbreitet werden und wirken können. Denn wer wollte die Vervielfältigung durch Gipsabgüsse einerseits, und durch Steinzeichnung, Holzschnitt, Kupfer- und Stahlstich andrerseits mit der Anschauung des Originals vergleichen, mit dem Eindruck, den eine Symphonie, ein Schauspiel auf Hunderte und Tausende von Personen durch eine und dieselbe

Darstellung ausübt! Dazu kommt noch der Vorzug, daß diese Künste zur Erreichung einer größeren Wirkung ihre Kräfte sogar vereinigen können, wie in der Oper.

Wohl liegt auch in der Darstellung von Kunstwerken dieser Art eine Schwierigkeit; wer bürgt dem Künstler dafür, daß sein Werk immer kunstgerecht vorgeführt wird, es bedarf ja dazu nicht bloß einer nur mechanischen Kunstfertigkeit, sondern auch der geistigen Fähigkeit, auf die Gedanken des Künstlers einzugehen; der Darsteller braucht zwar nicht wieder ein Künstler zu sein, er muß aber die Fähigkeit haben, die Gedanken eines solchen zu verfolgen, seine Gestalten zu begreifen, und in der sogenannten Schauspielkunst dieselben zu verkörpern.

Dieser Vermittelung bedürfen die bildenden Künste nun nicht, aber eine Forderung machen alle Künste gemeinsam, und dennoch so häufig vergebens, nämlich die eines gebildeten Publikums.

Wenn man auch annehmen muß, daß der Künstler selbst sein Publikum bilden soll, so muß er doch auch eben so gut bei selbigem eine allgemeine Bildung voraussetzen dürfen, als man an ihn eben diese Anforderung und mit so vollem Recht macht; es findet nur der Unterschied statt, daß der Künstler in der Kunst produktiv, das Publikum aber für die Kunst empfänglich sein muß.

Betrachten wir nun die bildenden Künste für sich und zunächst die Stellung der Bildhauerei, so werden wir finden, daß derselben in unserer Zeit ein zu beschränktes Gebiet angewiesen ist, um einer Anordnung in Gattungen und Unterabtheilungen zu bedürfen. Eine Hauptbeschränkung liegt schon darin, daß sich der Bildhauer nicht jedes Formates bedienen kann, sondern stets auf großen Flächen, in großen Massen arbeiten muß, um in seinem harten, kalten Material, dem Marmor, die Weiche und Wärme der organischen Natur nachzubilden. In kleinen Formen wird er immer eckig bleiben; er kann nicht mehr ins Einzelne eingehen, er wird nur etwas Flaches, der Natur Unähnliches hervorbringen. In einem anderen weicheren Material, im Alabaster läßt sich aber wieder nichts Künstlerisches schaffen, weil dieser nicht dicht, nicht gleichmäßig genug ist; der Künstler ist an demselben nicht so sicher, daß nicht sein Meißelschlag eine andere als die gewollte Wirkung hervorbringe, er ist seines Materials nicht mächtig; jeder Meißelhieb ist eine That, sie zieht ihre unwiederbringlichen Folgen nach sich, sie läßt sich nicht ungeschehen machen, nicht übertünchen, wie dies der Maler thun kann.

Für das Basrelief schickt sich dagegen ein kleinerer Maßstab wohl; man macht an dasselbe gar nicht die Ansprüche, wie an ein anderes Werk des Bild-

hauers, es kann klein, es kann, ja muß skizzenartig gehalten sein, weil es nicht selbst Zweck, sondern nur einem anderen Kunstwerk untergeordnet ist, als Verzierung von Gebäuden oder von Statuen*).

Im Basrelief giebt ja auch der Bildhauer seinen Hauptvortheil auf, nämlich den der Vollständigkeit im Raume, ohne dieß wie der Maler durch Perspective und Färbung ersetzen, und so in dem Beschauer den Eindruck der körperlichen Erscheinung hervorbringen zu können.

Wenn auch die Bildhauerkunst überhaupt nicht wie die Malerei eine Kunst der Täuschung ist, so giebt sie doch, die Natur auf eine kindlich natürliche Weise nachahmend, die vollständigen Formen wieder. Auch darauf verzichtet das Basrelief. Man kann es also nicht als eine Stufe der Bildhauerei, son-

---

*) Anmerkung. Auf einem Basrelief ließen die Alten nicht nur Zügel und Zäume der Pferde weg; oft ließen sie auch das zweite Rad ihrer zweirädrigen Wagen fehlen, sie arbeiteten auf den ganzen Eindruck, und trauten es dem Beschauer zu, daß er mit der Andeutung zufrieden, kleine äußerliche Nebendinge selbst hinzudenken werde.

Es ist daher fehlerhaft, wenn man auf neueren Basreliefs die geringfügigsten Gegenstände aufs Aengstlichste ausgeführt findet, was noch dazu die Klarheit und Schönheit des Ganzen beeinträchtigt. Von demselben falschen Gesichtspunkt geht der Künstler aus, der bei Statüen und Büsten die Pupille des Auges auf eine massive ungraziöse Weise durch grobe Vertiefungen andeutet, wie dies jetzt so oft geschieht.

dern nur als einen Uebergang derselben zur Malerei betrachten. So hat es sich auch in der Geschichte gestaltet.

Das Basrelief hat zur Malerei hinübergeführt, die ersten Bilder waren gemalte Basreliefs. Später erst entwickelte sich der Anspruch einer täuschenden Nachahmung der Natur, und nicht allein des Körpers, sondern auch des vom Geist durchdrungenen Körpers; während im Anfange der Kunst nur der Anspruch auf schöne Formen vorherrschte. Da war es denn das Natürlichste, dieselben in der unmittelbaren Weise nachzubilden, nämlich wie sie wirklich im Raume da sind, nicht wie sie dem Auge erscheinen, und wie der Maler sie auffaßt, auf mittelbare Weise.

Die Kunst geht in der Geschichte Hand in Hand mit der religiösen Bildung der Völker, insofern es stets der höchste Kunstzweck ist, die religiösen Ansichten zu feiern; die Griechen hatten die Religion der Schönheit, es genügte ihnen, ihre Götter in schönen menschlichen Gestalten versinnlicht zu sehen; sie hatten zwar verschiedene Götter, aber in allen war nur die Schönheit auf verschiedene Weise ausgedrückt*):

---

*) Anmerkung. Wie richtig fiel unter diesen Verhältnissen die Wahl der griechischen Künstler auf das schöne Material, auf den edlen Marmor, an welchen

in Jupiter die Schönheit der Würde,
in Juno die erhabene herrschende weibliche Schönheit,
in Venus die Schönheit für sich, die reizende,
in Mercur die der Behendigkeit und Gewandtheit.

Wo aber geistige Vollkommenheiten bezeichnet werden sollten, wie z. B. bei Minerva, da fühlten die Griechen die Unfähigkeit, dies in der äußeren Gestalt auszudrücken, und bedienten sich symbolischer Andeutungen.

Diese Darstellungsweise genügte für die Kunstreligion, und diese wiederum war für die Griechen hinreichend, weil das griechische Leben eine Innerlichkeit des Gemüths nicht kannte, es fühlte sich Jeder schon befriedigt, wenn er sich in das allgemeine Staatsleben versenkte, und als Mitglied des Staates etwas galt.

Das Christenthum aber bildete die Tiefe des Gemüths aus und konnte daher auch nicht ohne Einfluß auf die Kunst bleiben. Daß diese Wirkung nicht sogleich hervortrat, liegt darin, daß keine gewaltige Welt und Ideen umwälzende Neuerung sofort auf die lebende Kunst vortheilhaft einwirken kann. Bildende Künstler entstehen nicht in Zeiten der

---

sich vermöge der schwierigen Bearbeitung und der eigenthümlichen Schönheit desselben der Anspruch auf einen erhabenen Styl von selbst knüpft, und bis heute erhalten hat.

Gährung, sondern sie sind die ersten Wahrzeichen, daß eine solche Zeit vorüber ist.

Der Einfluß des Christenthums auf alle Gattungen der bildenden Künste ist nicht zu verkennen, er spricht sich in den unzähligen Darstellungen aus dem Gebiete der Religion allein schon überwiegend aus; die Malerei beschränkte sich lange Zeit fast nur auf religiöse Darstellungen. Auch diese Beschränkung war wiederum in dem damaligen Christenthum begründet. Der blinde katholische Glaube war an die Stelle der Anschauung getreten, und die Erde, das irdische Leben wurde nicht mehr als das schöne, sondern als das sündhafte betrachtet. Darum zog sich Jeder von dem klassischen, allgemeinen Staatsleben zurück, und das Individuum suchte sich in seiner geistigen Zurückgezogenheit durch den vorgeschriebenen Glauben und durch das Anhalten an die vorgeschriebenen religiösen Förmlichkeiten zu stärken. Nach langer äußerlicher Uebung begannen die europäischen Völker die Tiefe des Christenthums zu ahnen. Tausend Jahre nach Christo waren sie davon so ergriffen, daß sie dem göttlichen Wesen unmittelbar auf Erden sich nahen wollten. Alles drängte sich nach dem gelobten Lande zum heiligen Grabe. Aber hier fand die erregte Sehnsucht keine Befriedigung. Der Gegensatz der Welt zu Gott, welcher in der katholischen Kirche noch nicht gehoben war, wurde auch

durch Anblick der heiligen Stätte nicht aufgehoben. Dieß führte dahin, Gott im menschlichen Geiste zu suchen, und bald traten die ersten Früchte dieser religiösen Richtung hervor. Die Frömmigkeit dieser Zeit verwandte ihre ganze Kraft zum Dienste der Kirche; was man in Palästina vergebens gesucht hatte, die Gegenwart Gottes durch die Sinne zu empfinden, das ersetzten der Bau der gothischen Kirchen, und diejenigen Darstellungen der heiligen Familien, bei welchen die geistige Auffassung des Christenthums aus charakteristischen menschlichen Gestalten deutlich hervorleuchtet. Das Christenthum brachte die Völker auf eine höhere Stufe der geistigen Ausbildung, und dieß machte sich auch auf den Gesichtern der Menschen bemerklich; der Begriff des Schönen wurde erweitert. Häßliche Gesichter wurden auch schön gefunden, weil der Geist entzückte, welcher aus ihnen sprach; und diese Schönheit kann sich sogar neben der classischen Form behaupten. Damit mußte aber auch die Darstellung der zur Religionsgeschichte nicht gehörigen Personen geistiger werden.

Unter solchen Ansprüchen, die wirklich im Bedürfniß der Zeit lagen, konnte die Bildhauerei nicht mehr genügen; es ist ja dem Bildhauer nicht gestattet, den Geist vorherrschend in seinen Bildwerken zur Anschauung zu bringen; es geht ja dem Bildhauer ab, den Ausdruck des Auges, des eigentlichen

äußeren Organs des Geistes wiederzugeben; er kann uns höchstens Darstellungen geben, in welchen der Geist neben der Körperschönheit seine Stelle findet; wo man sich begnügt, den Geist in schönen Formen vorauszusetzen! Wie sollte es also da möglich sein, der Anforderung des vorherrschend geistigen Ausdrucks zu genügen! Wenn es jetzt überhaupt noch Bildhauer giebt, so liegt dieß darin, daß es für eine Ehrensache gehalten wird, eine Kunst, die vor 2000 Jahren ihre vollkommenste Ausbildung erreicht hatte, auch jetzt noch auszuüben, und zu zeigen, daß die Fähigkeit dazu nicht untergegangen ist. Aber sollte die Bildhauerei denn wirklich gar keine Geltung mehr für uns haben? Erfreuen wir uns nicht an den Statuen, welche wir zur Ehre und zur Zierde jetzt mehr als sonst auf den Plätzen der Städte entstehen sehen? Wir haben vielleicht unsere Behauptung zu schroff hingestellt. Wir versagen diesen Bildwerken unsern Beifall nicht; denn abgesehen davon, daß Statuen in Erz und Marmor mehr als die Werke des Malers dem Sturme der Zeit trotzen, hat Rauch es genugsam gelehrt, welche lebendige Anschauung, welche würdige Vergegenwärtigung solcher Gestalten man zu geben vermag, und daß man nicht nöthig hat, sie in die antike Kleidung zu stecken, um ein Kunstwerk zu liefern. In dieser Beziehung hatte der alte Schadow schon Rauch den Weg

gebahnt, indessen hatte er nicht angeborene Grazie genug, den rechten Weg zu finden, um der Ungehörigkeit einer Husaren=Pudelmütze und eines Dreimasters auszuweichen. Daß aber eine solche Figur in der ihr eigenen Bekleidung und Umgebung erscheine, halten wir für eine Nothwendigkeit, wenn sie nur in einem besonderen Wirkungskreis bedeutend war. Man würde derselben ihr eigenthümliches Verdienst durch die Darstellung schmälern, sobald man etwas von dem, was darauf hinweist, also ganz besonders die Kleidung beseitigte. Anders ist es mit einer Persönlichkeit, die uns schon so fern in der Zeit steht, daß sich nur der allgemeine Begriff eines großen Wirkens an sie knüpft, oder bei einer solchen, die eine Gesammtheit der Größe nach allen Richtungen hin in sich faßt, wie dieß z. B. bei Friedrich dem Großen der Fall ist; dergleichen Statuen kann man allenfalls mit einer idealen, der antiken ähnlichen Kleidung umgeben. Dazu ist man aber auch besonders geneigt bei Darstellungen nicht kriegerischer Heroen; eine Andeutung, daß man diese lieber auf andere Weise verherrlichen sollte, dramatische Dichter z. B. dadurch, daß man ihre Werke durch häufige und gute Darstellung im Volke lebendig erhielte. Sie leben dann auch ohne Statuen in ihrer ganzen Vollständigkeit fort, ihre Werke leben fort, wenn sie eines langen Lebens fähig sind, wo

nicht, so mögen sie untergehen; was braucht die Larve noch zu bestehen, wenn der Geist nicht mehr lebendig ist?

Ferner finden wir noch die Bildhauerei thätig in der Anfertigung von Büsten. Aber werden diese nicht stets als ein schlechteres Mittel der Vergegenwärtigung Dahingeschiedener angesehen, als das gemalte Portrait? Oder wenn solche Büsten zur Ausschmückung eines Saales dienen sollen, wie dieß beim großen Concertsaal des Berliener Schauspielhauses der Fall ist, würde ein Freskogemälde, wie das der Aula zu Bonn, den Zweck nicht besser erfüllt haben?

Nun aber sehen wir noch Statuen als äußere untergeordnete Ausschmückung von Gebäuden. Wo sie uns nach antiken Ideen noch einigermaßen zusagen, ist an Orten, an die sich das griechische Alterthum knüpft, wie das Museum oder die Universität, wo doch fast nur die antiquarische Gelehrsamkeit ihre Stätte hat. Da läßt man sich Nachahmungen der Antike gefallen, denn etwas anderes liefern unsere Bildhauer fast gar nicht; ja wenn einmal etwas recht Gutes in antiker Art entsteht, und natürlich auch von antikem Fleisch und Bein, der antiken Ideen- und Gesichtswelt sich anschließend, so kann man darauf schwören, daß der Bildhauer sich um so genauer an irgend ein antikes Vorbild gehalten hat,

ja oft so treu, daß man es dreist für die Copie einer Antike ausgeben darf.

Wie ist es auch zu verlangen, daß ein Künstler unserer Zeit sich so in die Zeit des Alterthums versetze, daß er darin etwas Neues schaffe? War man doch damals in der Kunst so weit, hatte man sie doch so lange ausgeübt, daß gewiß fast jeder geeignete Stoff benutzt worden ist. Höchstens könnte man annehmen, daß alle guten Werke, die sich auf einen bestimmten Gegenstand beziehen, untergegangen wären; fühlen sich nun Künstler gedrungen, diese Lücke auszufüllen, so können wir doch von ihnen nur sagen: o schade, daß sie 2000 Jahre zu spät geboren sind!

Als untergeordnete Richtung der Bildhauerkunst erwähnen wir hier noch die Darstellungen, welche sich mit charakteristischen Gegenständen beschäftigen, wozu auch die Portrait-Statuellen gehören, und begnügen uns darauf hinzuweisen, daß selbige bisher größtentheils nur in Gips ausgeführt worden sind.

Wir können es, wie gesagt, nach den Ansprüchen unserer Zeit gar nicht mehr verlangen, daß die Bildhauerei als selbstständige Kunst noch blühe; — wohl aber ist es wünschenswerth, daß sie fortbestehe als untergeordnete Zierde öffentlicher Gebäude, wenn sie so zweckmäßig verwandt wird, wie z. B. bei der Münze und dem Zeughause zu Berlin.

Ihre Anwendung zur Errichtung von Statuen, namentlich der Helden, haben wir schon gepriesen; diese gleicht aber auch in ihrer Bestimmung bloß einer Verzierung der Architektur, nur in einem höheren Maßstabe; sie dienen zur Zierde der Stadt, diese als Ganzes betrachtet; sie charakterisiren das historische Leben derselben, aus dem die dargestellten Heroen hervorgegangen sind; und in so fern ist es auch zu billigen und zu rühmen, wenn nicht nur Helden des Krieges, sondern auch die Heroen der Kunst und der Wissenschaft den Nachkommen als eine Mahnung zur Nacheiferung öffentlich aufgestellt werden. Hieraus geht genügend hervor, welchen beschränkten Raum in unserem Zeitalter die Bildhauerkunst einnimmt, und dieß wird sich noch schroffer herausstellen, wenn wir in Folgendem entwickeln werden, welches unendliche Gebiet sich vor dem Maler ausbreitet, wie er, in allen nur denkbaren Regionen der Natur, des Lebens und der Geschichte etwas Gehöriges hervorbringen, und sich bei solcher Darstellung noch ganz verschiedenartiger Auffassungsweisen und Formen bedienen kann.

Nicht nur diese Möglichkeit der verschiedenen Auffassung, nicht nur die ungeheuere Mannigfaltigkeit des Stoffes sind der Grund, daß so viele Menschen Anlagen zur Malerkunst in sich zu finden glauben; die viel größere Einfachheit dieser Kunst und

die Wohlfeilheit des dazu nöthigen Materials haben auch ihren Antheil daran. Eine wie viel größere Kühnheit gehört nicht dazu, einen Meißelhieb zu thun, als einen Pinselstrich zu machen! — Dieß liegt nicht bloß darin, daß man über einen Pinselstrich immer noch einen andern führen kann, der den ersten verdeckt, sondern auch darin, daß wir von Kindheit auf, schon im Spiel, die Führung des Pinsels kennen lernen; denn ob dieß mit Wasserfarben oder mit Oelfarben geschieht, kommt am Ende auf eins heraus. Das Malen ist eine Fertigkeit, welche jeder Mensch ohne Unterrricht erlangen kann. Dieß Alles trägt dazu bei, daß sich stets um die Malerkunst eine große Menge von Freiern beworben haben und noch bewerben; daß dieß aber doch zu verschiedenen Epochen in verschiedenem Grade geschieht, liegt in der Richtung, in dem Geschmack der Zeit. Jetzt ist einmal wieder die Liebhaberei für neue Oelgemälde Gegenstand der Mode, somit auch des Handels geworden, es bedarf nicht einmal einer höheren Begünstigung, um ein Bild zu verkaufen. In jedem bürgerlichen Hause findet man Gemälde, und sollten es auch nur Familienbilder sein. An dem schlechten Geschmack des Publikums liegt es aber, daß auch schlechte Bilder ihre Liebhaber finden, und schlechte Maler bestehen. Der Pinsel kann nichts dafür, daß seine leichte Führbarkeit diese Stümper verführt; er

mag manchmal aufseufzen, wenn rohe Hände sich seiner bemächtigen, und ihn und die Kunst mißbrauchen und entwürdigen. Dafür aber wird auch manches schüchterne Talent so an den Bronnen der Kunst mit hingezogen, das von solcher Labung gestärkt, ein Meister wird; ein Talent, das vielleicht in jeder andern Sphäre als unbrauchbar vorkommen und unglücklich geworden wäre!

Bei dem jetzigen massenhaften Entstehen der mannigfaltigsten Arten von Oelgemälden ist nun nichts natürlicher, als daß wir das uns Dargebotene in zweckmäßiger Ordnung vorgeführt wünschen, um uns dessen Würdigung zu erleichtern.

Wie willkührlich ist die Anordnung, welche in den durch Kunstausstellungen hervorgerufenen Recensionen befolgt wird, mir welcher Regellosigkeit wird überhaupt über malerische Kunstwerke gesprochen! Genremalerei und Historienmalerei, das sind die allgemein gebrauchten Kathegorien, in welche man die Gemälde zusammenwirft. Was in die eine nicht passen will, läßt man fort und behandelt es in der andern, ohne Rücksicht ob es da nicht noch weniger hineinpaßt. Kann etwas gar nicht untergebracht werden, so bedient man sich des leichtesten Auswegs, man geht ganz darüber hinweg. Dabei ist denn freilich wenig verloren, so wenig als wenn jenes ganze Geschwätz nicht existirte! Die Recen-

senten machen es übrigens in der Regel so, sie lassen ihr Lieblingsqualen, die Beurtheilung der Historienmalerei vorangehen, nicht weil es die höchste Gattung ist, sondern weil sich an historische Bilder am besten ihr Gelehrsamkeitskram anknüpfen läßt, weil hier die nachgeschlagenen auf die Bilder bezüglichen Geschichtchen sich wieder erzählen lassen, weil sie hier am leichtesten um die eigentliche Kritik des Bildes herumkommen, und ihre geistreichen Variationen ableiern können. Was nun in dieser Abtheilung nicht vorkam, das ist ihnen Genre, ein herrlicher Name, der Alles in sich verträgt, eben weil es ein bloßer Name ist, welcher ohne alle bestimmte Bedeutung bleibt. Diese Leute vom Fach wissen das auch recht gut, glauben sich dabei aber ungestraft beruhigen zu können, weil in den Aesthetiken, in den Kunst-, den Conversations- und andern Lexicis über das Wort nicht gesprochen wird, und ihnen demnach, so schließen sie, das Falsche gar nicht nachzuweisen ist. Das Genre ist ihre beliebteste Kathegorie, die dadurch um nichts besser wird, daß man sie abtheilt in Genre im engern und weitern Sinne des Wortes.

Ruge ist unseres Wissens der Einzige, der daran denkt, den Begriff des Wortes festzustellen, indem er in seiner Vorschule der Aesthetik sagt: „die Genremalerei malt das Ereigniß als immer

wiederkehrendes und fortdauernd existirendes. Sie giebt eine generelle Angelegenheit der Menschen aus dem Familienleben: den Krieger mit dem Kinde, einen Stallknecht, der seinem Kinde die Pferde zeigt; aus dem Kinderleben: Kinder, die Kartenhäuser bauen, Soldaten spielen, des Vaters Uniform anziehen; aus dem gemeinen Leben überhaupt: politisirende Bauern, lustige Brüder beim Gelage, der Abschied des Rekruten, das Wiedersehen der Liebsten, eine Werbung auf Helgoland, die Kirchengängerin u. s. w. Die Historienmalerei dagegen stellt das Ereigniß als einmal eingetretene bestimmte Geistesentwickelung, als wirklichen Fortschritt des Geistes dar. Die Genremalerei ist der Geist, der unmittelbar daseiende, das Leben der Menschen, der Historienmalerei ist er der geschichtlich werdende, die Weltgeschichte — u. s. f." —

Dieß scheinen uns Begriffe, die allgemeine Geltung gewinnen müssen, und wir werden diesen Classen in unserem folgenden Stufengang des Darstellbaren ihren bestimmten Standpunkt anzuweisen suchen. —

Der Gegenstand der Darstellung ist es, welcher allein die Norm einer genügenden Ordnung abgeben kann; und dieser muß es auch sein, weil er sich als die Hauptsache im Gemälde geltend macht, indem der Kenner, wie die Menge darauf ihr Hauptaugenmerk richten. —

Die Gegenstände aber ordnen wir naturgemäß nach der Höhe ihrer Lebensstufe. Obenan stehen demnach die Darstellungen des Menschen; an diese reihen sich die der übrigen lebenden Geschöpfe, der Thiere, und ihnen sind wiederum die anderen organischen Gegenstände untergeordnet; hierauf steigen wir zu den anorganischen oder leblosen Gegenständen hinab. — In der Landschaft ist in der Regel noch die organische und anorganische Natur vereinigt, das Pflanzenreich aber vorherrschend, während die anorganische Natur deren Grundlage bildet. Letztere erscheint in den großen mannigfaltigen und bewegungsvollen Naturelementen, in dem Element der Erde, in ihren verschiedenartigen Formationen, des sturmbewegten Wassers, der lichtdurchzitterten Luft.

Im Gebiet der rein leblosen Natur kommen wir zunächst auf die Darstellung größerer Werke von Menschenhand, namentlich aus dem Gebiete der Baukunst. Hierher gehören demnach die Gemälde von Kirchen, Schlössern, Ruinen und andern Gebäuden, von ganzen Straßen, von Monumenten, von Zimmern, von Schiffen u. s. w. Dieß sind die s. g. Prospect-, Perspectiv- oder Architecturstücke. Für diejenigen Gegenstände, welche von den Handwerkern bereitet werden, und welche auch dem Umfange nach von weit geringerer Bedeutung sind, müssen wir eine besondere tiefer stehende

Classe bilden, und dazu noch diejenigen Naturgegenstände nehmen, welche man von der Hauptsache, zu welcher sie gehören, trennt und ihnen dadurch das organische Leben entzieht, so daß sie nun einem bloß von Menschenhänden bereiteten Werkzeuge gleichstehen. Wir meinen abgeschnittene Blumen und abgelöste Früchte, und haben also in dieser Classe von Blumen-, Fruchtstücken und Stillleben zu sprechen. Den Darstellungen todter Thiere, welche sonst auch zum Stillleben gerechnet werden, lassen wir aber unter der Rubrik „Thierstücke" ihren Platz, weil sie in einem andern Verhältniß zum lebenden Thiere stehen, als Früchte zum Baume. Nicht eine geschnittene Blume und Frucht, sondern ein gefällter Baum ist mit einem todten Thiere zu vergleichen, und wie dieser zur Landschaft gehört, müssen auch Abbildungen todter Thiere zum Thierstück gerechnet werden. Die Frucht und die Blume nämlich sind im Anblick und in der Darstellung der Landschaft von so geringer Bedeutung, daß sie, wie im Frucht- und Blumenstück selbstständig und meist auch in ihrer natürlichen Größe dargestellt, eine ganz andere Erscheinung gewähren, als in der Landschaft, in welcher man deren Formen wegen ihrer verhältnißmäßigen Kleinheit bei dem so unendlich verjüngten Maßstab der Natur gar nicht zur Anschauung bringen kann. Es gehören ferner hierher

aus dem Thierreich namentlich die Schnecken, bei welchen das Erscheinende, die Muschel, etwas Anorganisches ist; ferner aber das wirklich anorganische Naturreich, die Mineralien. Sobald ein Thier sein eigenthümliches Ansehen verloren hat, durch Zubereitung, findet es auch hier seinen Platz; also gehört hierher zubereitetes Geflügel, Wildpret rc., sowie das Innere geschlachteter Thiere, ebenso Menschenknochen, z. B. Todtenköpfe, überhaupt Alles, was zum unmittelbaren Gebrauch des Menschen dient, Alles, was sich der Mensch durch Bearbeitung zu eigen gemacht hat und was nicht mehr im unmittelbaren Zusammenhange mit der Gesammtheit der Natur erscheint.

Somit haben wir denn die ganze Natur durchschritten, und jedem Geschöpf in Beziehung auf seine Darstellung seinen natürlichen Platz angewiesen.

Wenn die Gegenstände uns nicht vereinzelt, sondern in ihrem natürlichen Zusammenhange vorgeführt werden, so lassen sich die Grenzen nicht so streng auseinander halten. Das Insekt gehört zur Blume, zur Frucht, auf welcher es kriecht; der Mensch zu dem Gebäude, bei oder in welchem er sich befindet; das Gebäude, die Straßen, ja die ganze Stadt zur Landschaft. Wird nun zwar so Alles in einander verwebt, so muß sich doch andererseits auch wieder eins dem andern unterordnen.

Der Mensch wird oft, nur als Staffage, ange-

bracht in der Landschaft, dessen ungeachtet bleibt diese Landschaft; wiederum wird die Landschaft, wird ein Gebäude, Hintergrund sein können für eine Darstellung von Menschen; da bleiben denn aber auch die Menschen die Hauptsache, und es wird Niemandem einfallen, ein historisches Bild mit landschaftlichem Hintergrunde eine Landschaft nennen zu wollen. Das Vorherrschende, dasjenige, weshalb das Andere nur als Folie oder Beiwerk da ist, giebt den Namen.

Kommen Fälle vor, wo die Staffage in der Landschaft von großer Bedeutung, wo darauf eben so viel Fleiß, als auf die Landschaft verwendet ist, so giebt der Mensch den Ausschlag, und man wird das Bild daher auch in eine solche Kathegorie bringen, wo dieser die Hauptsache ist, besonders dann, wenn die Figuren in lebendiger Handlung vorgeführt sind, ohne Rücksicht darauf, ob sie nur einen kleinern Raum auf der Fläche einnehmen, als die Landschaft selbst.

Ebenso ist die Entscheidung bei einer Landschaft mit für sich bedeutender Viehstaffage. Auch hier wird sich das Niedere dem Höheren, die Landschaft dem Thierstück unterordnen, sobald überhaupt ein Zweifel obwaltet.

Nächst dem Gegenstande erscheint die malerische Auffassung desselben als das Wesentlichste, und wir werden demnach auch diese zur weiteren

Ausbildung unseres Systems berücksichtigen. Die Grundlage desselben kann sie aber deshalb nicht abgeben, weil sich erst in Beziehung auf den Gegenstand die Frage nach der Auffassung machen läßt. Wie die Verschiedenartigkeit der Auffassung zu nehmen ist, werden wir zeigen, nachdem wir darüber klar sind, daß man die in andern Künsten, namentlich in der Poesie üblichen Eintheilungen in Drama, Epos und Lyra auf die Malerei nicht übertragen kann. Für die Malerei bedürfen wir einer ganz anderen ihr eigenthümlichen Eintheilung, welche sich auf alle Gattungen derselben anwenden läßt. Von einer lyrischen und dramatischen Auffassung wird nur bei den Darstellungen aus dem Menschenleben die Rede sein; und zwar ist eine lyrische Auffassung nur für das Portrait geeignet. Es kommen zwar auch sonst lyrische Situationen vor, diese sind aber nicht für die malerische Darstellung zu gebrauchen. *) Bestimmte Empfindungen lassen sich nur durch Musik und Poesie schildern; der Einfluß, welchen die Empfindungen auf die Mienen des Gesichts haben, spricht sich nicht so bestimmt aus, daß man solche darin lesen könnte; man kann sie nur ahnen, und erst dann wird sich diese Ahnung zur Gewißheit

*) Vergl. Hegel. Vorlesungen über die Aesthetik. Th. 10. Abth. 3. pag. 81. —

ausbilden, wenn die Empfindung einer dargestellten Handlung entspricht. Selbst Poesie und Musik sind nicht im Stande mit wenigen Worten und Tönen eine Empfindung wiederzugeben; sie wirken in der Zeit und bereiten den zu erzeugenden Eindruck vor, indem sie uns dessen Entstehung zeigen. Die Malerei aber giebt nur einen Moment, daher geht ihr das ab, was den andern Künsten die lyrische Darstellumg möglich macht. Dennoch sieht man so häufig rein lyrische Bilder, die darum aber auch, aus diesem absoluten Gesichtspunkte betrachtet, schlechte Bilder sind, und die man allenfalls nur als Portrait-Compositionen gelten lassen kann; wie: die beiden Mädchen am Brunnen von Bendemann, die Leonoren von Lohn u. a. m. Ja, es ist zum Erstaunen, daß diejenigen Erzeugnisse, welche den Ruf der Düsseldorfer Schule begründet haben, nämlich das trauernde Königspaar von Lessing, und die trauernden Juden von Bendemann eigentlich lyrische Bilder sind. Göthe hat schon das trauernde Königspaar einen wunderlichen Gegenstand genannt, und was würde er erst zu den trauernden Juden gesagt haben? Man läßt sich bei solchem Bilde durch die edle Haltung und großartige Auffassung bestechen, aber man wird nicht davon ergriffen. Die Ausführung ist so großartig, daß sie den Beschauer fesselt, und ihn in

sich zurückführt; daß sich nun im Beschauer erhabene Gefühle bilden, ist aber nicht der unmittelbare Eindruck des im Bilde dargestellten Momentes. Mit Recht hat sich ein geistreicher Genremaler über Lessing's Werk lustig gemacht, indem er ihm trauernde Lohgerber an die Seite gesetzt hat. Die Unbedeutendheit des Gegenstandes hat Lessing auch selbst naiv dadurch zugestanden, daß er kurz darauf den Klosterhof, eine kleine Winterlandschaft gemalt, und denselben Stoff hier zur bloßen Staffage benutzt hat. Lessing und Bendemann sprechen schon genugsam die Unmöglichkeit, ihre Gedanken in dieser Weise genügend auszudrücken, dadurch aus, daß sie zu symbolischen Andeutungen ihre Zuflucht nehmen.

Lessing malte einen Sarg, der sonst nicht in dem Gemache zu stehen pflegt, wo Königseltern trauern; er malte ein Schloß unmittelbar am Meere, und in dem Schlosse sah man Niemanden, als das trauernde Königspaar. Tiefsinniger konnte er die Oede des Schlosses nicht darstellen, und somit war es auch natürlich, daß man von der Tiefsinnigkeit der Darstellung hingerissen wurde. Es war darin noch ein symbolischer Gedanke ausgedrückt, nämlich der, daß alle irdische Güter nicht hinreichen, selbst die Höchsten dieser Erde dem gewöhnlichen Menschenloose zu entziehen. Diese geistreichen Beziehungen erweckten das Interesse mehr für den Künst-

ler, als für das Bild, und dieser wußte auch die Erwartungen des Publikums zu rechtfertigen, indem er sich bald zu besseren Stoffen wandte. Aehnliche symbolische Andeutungen liegen in der Bendemann'schen Darstellung der trauernden Juden, namentlich bei der Landschaft, in dem vereinzelten Baume im Hintergrunde. Auch dies genügte noch nicht, der Maler fühlte es, und bediente sich der längst verworfenen Erklärung durch Worte! Die Ausführung aber ist so großartig und edel, daß man auch hier wieder durch das aufstrebende Talent des Künstlers entzückt ward; die Landschaft allein war so schön, daß man leicht die Mängel des Hauptgegenstandes darüber vergessen konnte. — Das Portrait ausgenommen dürfen Darstellungen aus dem Menschenleben durchaus nicht lyrisch sein. Etwas Anderes ist es mit Darstellungen aus der Natur, welche uns um so mehr interessiren, wenn wir darin erkennen, mit welcher Gemüthsstimmung sie der Maler ausgeführt hat. Da ist *eine* lyrische Auffassung an ihrer Stelle.

Ebenso wenig ist es der Malerei gestattet, eine epische Auffassung zu geben, und zwar auch aus dem Grunde, weil der Maler nur einen Moment darstellen kann. Man hat geglaubt diese unmögliche Gattung dadurch möglich zu machen, daß man mehrere Bilder, die einen Gegenstand in verschie=

denen Momenten enthalten, in einem und demselben Rahmen zusammengebannt hat; dies that z. B. Nerenz in neuerer Zeit bei seinem Käthchen von Heilbronn, bei seinem Goldschmidts Töchterlein, dadurch aber gab er kein episches Bild; die zusammengerahmten Gemälde blieben immer einzelne Bilder, wie sie es vor ihrer Einrahmung waren und bringen noch eine langweilige Einförmigkeit dadurch hervor, daß der Beschauer mehrmals dieselben Figuren, nur in anderen Stellungen sehen muß. Etwas Aehnliches haben manche Künstler auf andere Weise versucht, z. B. Stilke bei seiner Jungfrau von Orleans. Sie haben nämlich frühere und die dargestellten nachfolgenden Momente auf eine Weise dem Hauptbilde hinzugefügt, daß diese gewissermaßen als sinnreiche Zierde des Rahmens zu betrachten sind. Hiergegen ist weniger einzuwenden; man wird aber auch nicht behaupten wollen, daß damit eine epische Auffassung gewonnen sei, da solche Verzierungen nur zum Rahmen, nicht aber zum Bilde gehören.

Dagegen sind dem Maler andere Freiheiten gestattet, wodurch er verschiedene Momente zugleich auf einem Bilde vorführen kann, ohne daß deshalb die Auffassung eine epische zu nennen ist. Wir meinen hier die Darstellungsweise, mittelst welcher mit der Haupthandlung nicht gleichzeitige Momente im Hintergrunde vorgehend vorgeführt werden.

Dergleichen läßt die Phantasie des Beschauers sich gefallen, sie nimmt es mit einer chronologischen Veränderung nicht so genau. Wenn z. B. Raphael auf seinem vom Berliner Museum neu angekauften Gemälde, im Vordergrunde die Anbetung der drei Könige aus dem Morgenlande, im Hintergrunde aber die Hirten zeigt, welchen die Engel die Geburt des Kindes verkündigen; wenn er bei der Transfiguration am Fuße des Berges schon die besessenen Knaben vorführt, während Christus noch in der Höhe zwischen Moses und Elias schwebt, so macht er nur von einem ihm zustehenden Rechte einen schönen der Darstellung vortheilhaften Gebrauch, indem er die Momente, die in der Geschichte getrennt sind, näher aneinander rückt, und so keiner epischen Auffassung mehr bedarf. In neuerer Zeit hat Köhler diese Weise sehr schön angewandt, indem er bei seiner Mirjam diese im Vordergrunde frohlocken läßt, während man im Hintergrunde den Pharao mit seinem Heere im Meere umkommen sieht. Fehlerhaft ist es wiederum, wenn dergleichen verschiedene, nicht gleichzeitige Handlungen mit gleicher Ausführung im Vordergrunde dargestellt werden, weil alsdann das Bild kein Centrum hat, verschiedenes Interesse erregt, und nothwendig auseinander fällt, wie z. B. der Jeremias, die Erndte von Bendemann, und die Klöber'sche Erndte, bei

denen noch außerdem der Mangel an dramatischer Handlung sehr fühlbar wird.

Eine epische Behandlung läßt sich nur billigen bei Wandgemälden, weil diese nicht als selbstständige Kunstwerke, sondern nur als Zierde erscheinen wollen, und da gewiß oft von größerer Wirkung sind, wenn die einzelnen Momente einen historischen Zusammenhang haben. Es kann also nach den Kathegorien: Drama, Epos und Lyra in der Malerei eine durchgreifende Eintheilung nicht gemacht werden.

Die Auffassung der Gegenstände kann noch in anderer Hinsicht verschieden sein; vielen Stoffen wird sich eine heitere und eine ernste Seite abgewinnen lassen; das Ernste und Komische kann dazu dienen, verschiedene Abtheilungen einer und derselben Gattung zu bezeichnen.

Eine jede Auffassungsweise überhaupt aber wird einen wesentlich verschiedenen Charakter erhalten, je nachdem der Geist des Künstlers darin sich mehr oder weniger geltend macht. Dadurch werden nämlich die verschiedenen Gattungen von Gemälden auf die nun näher zu bezeichnenden 3 Kunststufen gebracht. Das Gewöhnlichste ist, daß uns Gegenstände so vor Augen gestellt werden, wie sie in der Natur, in ihrem natürlichen und gewöhnlichen Zusammenhange erscheinen,

wobei es sich besonders um Naturwahrheit handelt, mögen es Darstellungen sein aus dem Reiche der anorganischen oder der organischen Natur, oder aus dem Menschenleben. Diese Kunststufe nennen wir das Genre; wir nehmen dieses Wort demnach in dem Sinn, wie wir ihn bereits oben festgestellt haben, und bezeichnen damit in den Gebieten aller Gegenstände der Darstellung die immer wiederkehrenden generellen Situationen. Diese natürliche Auffassung erfordert dann keinen edleren Styl, als der natürliche Zusammenhang von selbst giebt, bei welchem die täuschende Nachahmung an sich schon Interesse genug gewährt. — Diese Gegenstände sind aber einer edleren Behandlung fähig, und wo sich eine höhere geistige Auffassung mit einem derselben angemessenen edleren Styl vereinigt, da steht die Darstellung auf einer höheren geistigen Stufe, der idealen Kunststufe. Es giebt sogar Stoffe, welche eigentlich nie anders, als so behandelt werden sollten, nämlich die aus der Weltgeschichte entnommenen, die eigentlich historischen Gemälde. An diese edle Behandlung schließt sich auch gewissermaßen von selbst das Format, die Ausdehnung der Darstellung im Raume an. Ein großartiger Gegenstand, noch so schön componirt, wird in einer kleinen Begrenzung stets auf einen großartigen Eindruck verzichten

müssen, und immer nur den eines Genrebildes auf uns hervorbringen, ohne den Werth eines solchen zu haben. Niederländer, die sonst mehr an Darstellungen des gewöhnlichen Lebens und die für solche passende Form gewöhnt waren, haben zuweilen diesen Fehler begangen, wenn sie auf das Gebiet der Historie hinüberschweiften, und dieß ist besonders bei sonst geistreichen Meistern zu bedauern, als bei J. de Wit, Frank und einigen Schülern Rembrandts. Diesen Fehler begehen unsere lebenden Künstler fast gar nicht mehr. Wenn sie einmal eine geschichtliche Composition erfinden, so geben sie dieser auch in der Regel die gehörige Ausdehnung, da es ihnen im Allgemeinen weit mehr an Ideen fehlt, als an der Fertigkeit, solchen eine würdige Gestalt zu geben. Dieß leuchtet schon genugsam daraus hervor, daß unsere Künstler häufig in den entgegengesetzten Fehler verfallen, und unbedeutende allenfalls ein gutes Genrebild abgebende Situationen, wie: angelnde Mädchen, auf einem Söller ins Weite sehende Mädchen, an einem Brunnen sitzende Mädchen, Mädchen, Schwäne fütternd und dergl., fast in Lebensgröße ausführen. Einmal darf man dergleichen wohl einem Künstler verzeihen, ein solches Bild als Farbenversuch ansehend; wenn aber ein junger Mann, wie Hopfgarten, der schon vor seiner Reise nach Italien zu so schönen Erwartungen

berechtigte, wiederholt dergleichen und fast nichts als dergleichen zur Schau bringt, so deutet dieß, um nicht auf etwas Schlimmeres zu schließen, wenigstens auf eine übertriebene geistige Bequemlichkeit des Malers, und auf eine große Geschmacklosigkeit von Seiten der Besteller solcher Bilder.

Es ist nun noch von einer dritten Kunststufe zu sprechen, welche aber niedriger steht, als die beiden vorgedachten. Dahin gehören diejenigen Gemälde, welche uns die Gegenstände nicht einmal in ihrem natürlichen Zusammenhange, sondern aus dem Leben herausgerissen und vereinzelt, gleichsam nur zum Maler hingestellt, wiedergeben (die Studien-Stufe). Dergleichen Gemälde sollten eigentlich nur im Studienheft zu finden sein; es gehören dazu aber auch viele Bilder, die mehr als eine Studie sein wollen, aber nicht mehr sind, und die besonders dadurch entstehen, daß sich der Künstler zu treu an sein Studienheft hält, ohne die Natur und die Phantasie zu Rathe zu ziehen. Göthe giebt ein sehr gutes Mittel an, diesem Uebel auszuweichen, indem er dem jungen Künstler empfiehlt, wenig oder gar keine Studien nach der Natur zu beginnen, wobei er nicht zugleich dächte, wie er jedes Blatt zu einem Ganzen abrunden, wie er diese Einzelnheit in ein angenehmes Bild verwandelt, in einem Rahmen eingeschlossen,

dem Liebhaber und Kenner gefällig anbieten möge. Dabei hatte Göthe besonders die Landschaft im Auge. — Die Darstellung vereinzelter Blumen, Früchte, Thiere kann noch eher einen selbstständigen Werth haben, jedoch nur für den Botaniker und den Naturforscher überhaupt, dem es auf mikroskopische Genauigkeit ankommt.

Bei dieser Art der Auffassung aber kann eigentlich von Kunst noch gar nicht die Rede sein, es wird sich dabei nur um getreue Nachahmung und künstliche Ausführung, also nur um Kunstfertigkeit handeln.

Wenn nun auch das Portrait seiner Form nach ebenfalls auf dieser untersten Stufe der Vereinzelung steht, so ist es doch nur dann als zur Studienstufe gehörig zu betrachten, wenn bloß etwas Einzelnes vom Menschen, d. h. wenn nur die Formen und Züge, nicht aber der Ausdruck der Innerlichkeit wiedergegeben ist; freilich wird demnach ein großer Theil der Portraitmaler sich nur auf der untersten Kunststufe befinden. Die eigentliche echte Portraitmalerei steht aber viel höher. Das menschliche Antlitz ist nichts Vereinzeltes, es ist im Gegentheil der in sich abgeschlossenste Gegenstand der Malerei, weil es eine kleine Welt für sich ist.

Darin liegt demnach die Vereinzelung nicht, daß nur ein einzelner Kopf dargestellt wird; die Verein-

zelung geht vom Maler aus, welcher durch seine Ungeschicklichkeit solche sogar in eine Gruppe, in eine größere Composition hineinbringen kann, und Bilder dieser Art werden dann recht eigentlich auf die Studienstufe gehören; wir meinen nämlich diejenigen Compositionen, in welchen mehrere Figuren nebeneinander gestellt sind, ohne daß sie eine Beziehung zu einander haben.

Am häufigsten findet man diesen Fehler in Familienportraits, wo man nur zu deutlich herauserkennt, daß die Personen zu keinem anderen Zwecke so zusammengestanden haben können, als um gemalt zu werden. Denn im Leben giebt es keine Gruppe ohne die vielfältigste Beziehung; die Personen müßten denn so stehen und sitzen, daß man sie ihrer Langenweile wegen bedauern muß. Aber dieser Zustand, wo man nur sagen kann, sie stehen da wie die Narren, sie sitzen da wie die Schafe, wo man jeden Augenblick erwarten muß, daß sie zu blöken, oder wollte ich sagen zu gähnen anfangen, wird doch Niemand für einen malerischen ausgeben wollen! und dennoch ist diese Bemerkung auf die meisten Familiengemälde anzuwenden; wir müssen ihnen den Vorwurf machen, daß sie auf der Studienstufe bleiben, von einem Kunstwerke also noch weit entfernt sind. Einen ähnlichen Charakter hat der selbst von vorzüglichen Meistern oft begangene Fehler, mehrere

Gruppen auf einem Bilde zu vereinigen, die nicht genugsame Beziehung auf einander haben, und zu selbstständig neben einander stehen, als daß sie sich der Hauptaction unterordnen könnten.

Es geschieht dieß meistens, um den Raum angenehm auszufüllen, und ist so höchstens zu entschuldigen, zu rechtfertigen aber niemals. Die Theilnahme, der Blick des Beschauers muß bei einem vorzüglichen Kunstwerk, sagt Göthe irgendwo, so concentrirt werden, daß sich dieser nichts draußen, nichts daneben, nichts anders denken kann. Ein vortreffliches Kunstwerk soll alles Uebrige ausschließen und für den Augenblick vernichten. Wie ist das aber möglich, wenn man veranlaßt wird, auf dem Kunstwerke selbst mit dem Blicke umherzuschweifen! —

So viel über die Kunststufen im Allgemeinen. Auf die nähere Betrachtung derselben, namentlich der Genre= und der idealen Kunststufe, kommen wir bei Besprechung der einzelnen Gemäldegattungen.

Zweiter Artikel.

Betrachtung der einzelnen Gattungen von Gemälden auf den verschiedenen Kunststufen.

Die Gemälde, nach den verschiedenen Kunststufen, auf welchen sie stehen, sind entweder Studien, Genrebilder oder ideale Gemälde. Was wir hiermit bezeichnen, haben wir in dem vorigen Artikel auseinandergesetzt, und kommen jetzt zur Anwendung dieser Bestimmungen auf die einzelnen Gattungen von Gemälden, die wir ebenfalls im Allgemeinen schon besprochen haben. Wir bemerken noch, daß von der niedrigsten Kunststufe hier nur noch beiläufig die Rede sein wird, weil Studien keine eigentlichen Kunstwerke sind, sondern nur Vorbereitungen zu solchen, und weil uns die bereits darüber angestellten allgemeinen Betrachtungen hinzureichen scheinen.

Erste Gattung.

Gegenstände aus der leblosen Natur, welche zum unmittelbaren Gebrauch des Menschen dienen (Stillleben).

a) Ein Stillleben, welches auf der zweiten, der Genre-Kunststufe, genügen soll, muß uns die für die unterste Gattung bezeichneten Gegenstände in

einer geschmackvollen Zusammenstellung vorführen, so wie sie sich ihrer Natur nach an einem Orte beisammen zu finden pflegen; — als: die Geräthschaften, die in ein Waschhaus, eine Küche, in einen Kram= oder Kaufmannsladen, in die Werkstatt irgend eines Handwerkers, eines Künstlers, in das Laboratorium eines Alchymisten, in die Studirstube eines Gelehrten, in die Rüstkammer eines Kriegers, auf den Hof eines Landmanns, in eine ärmliche Hütte, in eine Wirthsstube, in ein Gesellschaftszimmer, auf einen Spiel=, einen Speisetisch gehören. Ein Speisetisch besetzt mit Weingläsern, Austern, Milchbrod, Früchten und dergleichen, spielt bei den Niederländern eine große Rolle, und solche Mahlzeiten sind dann immer so geschmackvoll und appetitlich gemalt, daß der Beschauer Lust bekommt, persönlich Theil daran zu nehmen. Einen ähnlichen Eindruck bringen die sich hier anreihenden Frucht= und Blumenstücke hervor in den mannigfaltigen Zusammenfügungen, wie wir sie sehen in Fruchtkörben und Blumenvasen, als Blumenkränze, Blumen= und Fruchtgehänge, Blumenbouquets, wie solche sich auf einem Verkaufstisch, in Körben und Schüsseln, Früchte wiederum, wie sie sich in Vorrathskammern und dergl. zusammenfinden. Das sind Gegenstände, welche erst die Niederländer zu selbstständiger Darstellung erhoben haben; der alten Kunst waren sie Nebensache und

Beiwerk. Göthe B. 39. S. 231 sagt: „Pausia von Sycion malte Blumen, aber nur zum Schmuck seines geliebten Sträußermädchens; dem Architekten waren Blätter, Knospen, Blumen und von daher abgeleitete Gestalten (Arabesken) als Zierde seiner starren Fläche höchst willkommen, und noch sind uns hievon die köstlichsten Reste geblieben.

„Luca della Robbia und seine Sippschaft umgaben mit bunt verglasten hoch erhabenen Blumen- und Fruchtkränzen anbetungswerthe heilige Bilder. Gleiche Fruchtfülle brigt Joh. v. Udine dar in den köstlich gedrängten Obstgehängen der Vatikanischen Logen u. s. f."

Diese Art des Gebrauchs stellen uns die Niederländer selbstständig in vielen vorzüglich schönen Gemälden dar; wir sehen ein Gemäuer, mit ein Paar heiligen Figuren, z. B. Christus und Johannes basreliefartig geziert, oder eine Niesche, in welcher eine Monstranz, ein Kelch sich befindet, mit den schönsten Blumen und Fruchtgehängen umgeben, wie dieß de Heem, Segher, Mignon u. A. m. so oft gethan haben.

Die Selbstständigkeit verdankt die Blumenmalerei aber besonders der Blumisterei der Niederländer; die Blumenliebhaber wollten den Gegenstand ihrer Neigung nicht nur in ihren Gärten prangen sehen, sie wollten derselben auch durch den steten

Anblick der nicht so vergänglichen Blumen genügen; Grund genug, daß sich auch Maler besonders dazu heranbildeten, diese in der möglichsten Vollkommenheit darzustellen. Eine solche Ausdehnung der Malerei ist schon deßhalb von Nutzen, als sich manches Malertalent nur dazu eignet. So in neuester Zeit der Düsseldorfer Preyer. Früher wollte er sich der Geschichtsmalerei widmen, er konnte sich aber nicht daran gewöhnen, seine Geschöpfe verhältnißmäßiger zu gestalten, als die Natur ihn selbst gebildet hatte, und so entstanden nur lächerliche historische Bilder; man gab ihm daher den weisen Rath, sich mit der Darstellung von Stillleben zu beschäftigen, und es ist bekannt, mit welchem ausgezeichneten Erfolge seine desfallsigen Bestrebungen gekrönt wurden. —

Wenn sich der Blumen- und Fruchtmaler treu an die Natur hält, Alles nach Form und Farbe glücklich zusammenstellt, seinen Gruppen eine Rundung zu geben, und die Wirkungen des Lichtes, und die Reflexe richtig zu enthüllen weiß, so macht es auf den Beschauer den angenehmsten Eindruck, er giebt ihm einen vergeistigten sinnlichen Genuß; der Gaumen und das Auge werden befriedigt durch die Schöpfungen der Phantasie; doch stehen auch diese Stillleben nur auf der zweiten Kunststufe. —

b) Eine höhere Bedeutung gewinnen Blumen- und Fruchtstücke, in denen der Maler Spuren des

früheren Zusammenhanges mit der Natur durchblicken läßt, und Thautropfen und Insekten zu ihrer Belebung benutzt. Es können damit sogar recht hübsche symbolische Andeutungen gemacht werden. Eine Biene, die aus der Blume ihre Nahrung nimmt, eine Spinne, die in diese munteren Anhaltpunkte ihr Gewebe gesponnen, eine züngelnde Viper, die unter den lockenden Blüthen und Früchten hervorguckend der lüsternen Hand schmerzvolles Verderben droht, werden die schönste Wirkung thun. — Weniger geeignet scheint es uns, solche symbolische Andeutungen zu benutzen, welcher die Blumen an sich oder durch ihre Farben fähig sind. Dagegen wird es von Interesse sein, wenn der Maler bemerklich macht, zu welchem Zwecke ein Kranz gewunden worden, oder gar, wer ihn gewunden hat, oder daß eine unnütze Hand in eine appetitliche Gruppe gefahren ist, und sie zerstört hat, oder wenn er darstellt ein umgeworfenes Blumenglas, benaschte Fruchtschalen, verfaultes Obst, ein vernachlässigtes vertrocknetes Bouquet mit Hindeutung darauf, daß ernstere Zwecke den Besitzer von der Pflege abziehen, oder dergleichen. Sehr gewöhnlich sind Frucht= und Blumen=Darstellungen als Sinnbild der üppigen Fülle, der Pracht der Natur. Eine hübsche Abwechselung giebt es, wenn der Maler das Spiegeln des Glases benutzt, um daran seine Kunstfertigkeit und zugleich

den Moment des Malens zu zeigen, wie Preyer, der sich in einem Glase mit seinem ganzen Malerapparat dargestellt hat. — Der Vorschlag, Blumen auf ein Grab gestreut zu malen, ist auch nicht ganz zu verwerfen.

In andere Stillleben als Frucht- und Blumenstücke haben schon die alten Niederländer sehr häufig symbolische Bedeutung gelegt, z. B. die der Eitelkeit der irdischen Dinge, indem sie neben Schmuckkasten und Toilettenherrlichkeiten das abgelaufene Stundenglas, die auf 12 zeigende Uhr stellen. Auch durch Todtenköpfe und Gesangbücher erinnern sie an den letzten Lebensaugenblick. Wiewohl in dieser niederen Gattung von Kunstgegenständen die Symbolik an ihrem Platz ist, so scheint uns dennoch jedes andere Mittel einer Darstellung Bedeutung zu geben, von viel lebendigerer Wirkung; so ist z. B. eine glückliche Idee, das für die letzte hiesige Kunstausstellung von Wilms ausgeführte Stillleben: „der Doctorschmauß.“ Ganz im Hintergrunde liegt mit dem Kopf auf dem Tisch eingeschlafen ein junger Mann im Schlafrock, der dem Ganzen zur Fülle und Erklärung dient. Neben ihm liegt ein Doctordiplom; auf dem Tisch stehen ferner umgegossene und zerbrochene Weingläser, Champagner-Flaschen und andere Reste des Schmauses, vorn ein tief

eingebranntes Licht. — Von der vorbeigeflossenen Süßigkeit nascht eine Fliege.

Solche sogleich verständliche Absicht des Malers, welche das Dargestellte als etwas nicht Zufälliges erscheinen läßt, indem jeder Theil des Vorhandenen motivirt ist, erhebt das Stillleben zur dritten höchsten, zur idealen Kunststufe. Dennoch ist zu wünschen, daß man sich bei solchen Darstellungen nicht eines zu großen Formats bediene, weil durch dieses auch eine größere Anforderung an den Inhalt des Gemäldes hervorgerufen wird, welcher hier doch nie entsprochen werden kann.

Zweite Gattung.

Architektonisches.

Diese Gattung hat die von Menschen kunstreich aufgeführten großen anorganischen Massen zu ihrem Gegenstande, und es macht sich dabei besonders der Anspruch auf richtige Anwendung der Linearperspective geltend. Der Ausdehnung nach am bedeutendsten sind die Darstellungen ganzer Städte, oder einzelner Theile derselben, wie sie uns in den Rundgemälden vorgestellt werden; auch die Werke des Decorationsmalers gehören theilweise hierher; doch erfordern diese Kunstzweige nicht die feine künstlerische Ausführung, welche bei den Oelgemälden dieser Gattung, auch in der Nähe gesehen, dieselbe täuschende

Wirkung hervorbringen muß. Studien bringen die Maler hier nicht so leicht zur Schau, wie in allen anderen Gattungen; nur die Gemälde, wo der Prospect aus der Vogelperspective aufgenommen ist, können als solche gelten. Desto geringer ist jedoch die Anzahl perspectivischer Gemälde, welche sich über die zweite Kunststufe erheben.

Prospecte einzelner Stadttheile, Plätze, Straßen und hervorstehender Gebäude bilden den leichter darzustellenden Gegenstand, und es wird dabei besonders darauf ankommen, eine gute Auswahl zu treffen, wie es Canaletto so wohl verstand. Schwierigere Aufgaben bietet das Innere der Gebäude, namentlich der Kirchen dar, doch sind diese sowohl zur Zeit der Blüthe der niederländischen Malerschulen, als auch in neuester Zeit mit genügender Vollkommenheit ausgeführt worden. — Eine große Zierde solcher Darstellungen ist die Staffage, wenn selbige geschmackvoll und zweckmäßig vertheilt und nicht in zu greller Färbung angebracht wird. Das Bild wird nämlich dadurch sehr leicht überladen, und noch leichter bunt. Das Bunte ist übrigens bei neuen Perspektivstücken noch häufig und sehr lästig. Man versteht es namentlich nicht genug, einzelne Theile wie bunte Fenster gehörig zurücktreten zu lassen, sondern setzt etwas darin, Alles so auszuführen, wie es dem Beschauer in nächster Nähe, nicht aber so,

wie es von dem Augenpunkt des Malers aus erscheint. Dieß sind Fehler gegen die Luftperspective, auf deren Schwierigkeit wir noch bei der Landschaft zurückkommen.

Ein sehr wichtiger Punkt ist nun noch die Beleuchtung, welche der Maler stets so wählen muß, wie sie dem Charakter seines Gegenstandes und der gewählten Staffage am angemessensten ist; der Künstler kann sich gerade dabei sehr schwierige Aufgaben stellen, da in Kirchen häufig ein Doppellicht von Kerzenschein und Tagesdämmerung vereinigt ist. Auch kann in die Beleuchtung leicht symbolische Bedeutung gelegt werden, und die ist hier noch ganz an ihrem Platze; sie wird besonders dazu beitragen, eine höchste Kunststufe zu erzeugen. Wir erinnern uns eines Gemäldes von Steenwyk, welches eine unterirdische Kirche darstellt, in welcher wacker gezecht wird; die Tische werden vom Kerzenschein hell, gleichsam höllisch, erleuchtet, während in den hohen Bögen ein tiefes Dunkel schwebt; solcher Gegensatz ist von erhabener Wirkung. Stellen wir uns ferner eine Kirche vor mit einer andächtigen Gemeinde. Der helle Sonnenschein strahlt durch die hohen Fenster, wie ein Zeichen des göttlichen Wohlgefallens, sollte das nicht ein ebenso werthvolles Gegenstück abgeben?

Sehet einen hohen in die Wolken ragenden Dom, oder ein Denkmal des antiken Alterthums,

umgeben von lauter Ruinen, oder schon neu aufgebauten Häusern, oder von ärmlichen Hütten, vergoldet von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne, empfindet ihr nichts dabei? betrachtet Rom im Glanze der seit so vielen Jahrhunderten über ihr aufgehenden Morgenröthe! Das in seinem Glanze gesunkene Venedig, den Marcusplatz in der Oede des Mondscheines. Sind das nicht erhabene Momente? sind sie nicht würdig vom Maler dargestellt zu werden? und wird er nicht dadurch einen eben so großen Eindruck hervorbringen, als der Landschafter in seinen besten Gebilden? — Ein anderes Interesse giebt es, ein Gebäude im Entstehen zu malen, oder im Untergang, z. B. in der Feuersbrunst, und dann die ausgebrannte Ruine eines königlichen Pallastes, einer Burg, die altersschwachen Reste eines antiken Tempels, dazu eine stürmische Luft die ihm den letzten Stoß zu geben droht, oder eine alte Ruine im lachenden Kornfelde! — Das sind alles Gegenstände für den Prospectmaler, und Gegenstände, wie sie leider selten benutzt werden! Gedenken wir hier noch eines Phantasiestücks Schinkels, worin er einen Prospect der herrlichsten griechischen Gebäude im reinsten Styl, als eine Verlebendigung der griechischen Baukunst, als Hinblick auf Griechenlands Blüthezeit darstellt, bei deren Anschauung man sich ganz ins griechische Alterthum versenken kann; so

steigt nur der Wunsch in uns auf, daß auch Apotheosen anderer Formen, anderen Geschmacks, anderer Zeiten aufs verschiedenartigste dargestellt werden möchten! —

Dritte Gattung.

Landschaft und Seestück.

Diese Gattung der Malerei ist jetzt die am besten und reichsten ausgefüllte. In keiner anderen können wir so viel vollkommene und idealische Arbeiten und eine so große Menge unserer Zeit angehöriger Meister aufführen, welche in jeder Beziehung ausgezeichnet zu nennen sind.

Wir verweisen auf die Franzosen: Le Poitterin, Perrot, Watelet, Roqueplan, Gudin, auf Calame in Neufchatel und Diday in Genf, auf die neue niederländische Schule, Koekoek, de Klerk, Schelfout, Schotel, Dreibholtz (letztere besonders im Seestück vortrefflich), und unter unseren vaterländischen Künstlern auf Lessing, die beiden Schirmer, und ihre Schulen, auf Scheuren, Achenbach, Böhnisch, Ahlborn, Blechen, Biermann, Elsasser, auf die Münchener: Dorner, Morgenstern u. A.

An ihren Werken wird sich so ziemlich durchgängig darthun lassen, wie die Landschaft der idealen Kunststufe angehören kann und muß.

a) Auf die zweite Kunststufe gehören ganz besonders diejenigen Landschafts- und See-Prospecte, aus welchen keine andere Absicht des Künstlers zu erkennen ist, als dem Nichtgereisten das treue Abbild eines interessanten Punktes, oder auch dem an Ort und Stelle Gewesenen eine angenehme Erinnerung zu gewähren. Diese Gattung characterisirt Seydel in s. Charinomos ganz in unserem Sinne unter dem Namen der Vedutenmalerei; auch sagt er daselbst über die ideale Landschaftsdichtung viel Gutes; nur scheint uns das Wesentliche derselben nicht so bestimmt hervorgehoben, als daß wir uns hier darauf ohne Weiteres beziehen könnten. — Viel klarer spricht sich Göthe darüber aus in seinen nicht genug zu rühmenden Kunstbetrachtungen. Zum Belege möge Folgendes aus seinen Aphorismen dienen:

Natur und Idee läßt sich nicht trennen, ohne daß die Kunst und das Leben zerstört werde.

Wenn Künstler von Natur sprechen, subintelligiren sie immer die Idee, ohne sichs deutlich bewußt zu sein. —

Gesetzt der Gegenstand wäre gegeben, der schönste Baum im Walde, der in seiner Art als vollkommen auch vom Förster anerkannt würde; nun, um den Baum in ein Bild zu verwandeln, gehe ich um ihn herum und suche mir die schönste Seite, ich trete weit genug weg, um ihn völlig

zu übersehen; ich warte ein günstiges Licht ab, und nun soll von dem Naturbaum noch viel auf das Papier übergegangen sein! Gerade das, was ungebildeten Menschen am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur (von außen) sondern der Mensch (Natur von innen).

Wir wissen von keiner Welt als in Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezugs ist. —

Es steht manches Schöne isolirt in der Welt, doch der Geist ist es, der Verknüpfungen zu entdecken, und dadurch Kunstwerke hervorzubringen hat.

Kein Busch, kein Baum, dem man nicht durch die Nachbarschaft eines Felsens, einer Quelle Bedeutung geben, durch eine mäßige einfache Ferne größeren Reiz verleihen könnte. Der Vortheil, den sich der junge Künstler hierdurch verschafft, ist gar mannigfaltig. Er lernt denken, das Passende gehörig zusammenbinden, und wenn er auf diese Weise geistreich componirt, wird es ihm zuletzt auch an dem, was man Erfindung nennt, an dem Entwickeln des Mannigfaltigen aus dem Einzelnen keineswegs fehlen können.

b) Es ist vor Allem die Subjectivität des Künstlers, welche sich geltend machen muß, um die Landschaft auf die ideale Kunststufe zu erheben. — Die

Landschaftsmalerei gestattet dem Maler den freisten Spielraum für seine Phantasie, die unbeschränkteste Einmischung seiner Persönlichkeit, seiner willkührlichen Liebhaberei, seiner augenblicklichen Stimmung.

Felsen, Flüsse, Seen und Wasserfälle, Brücken, weite Fernen, steile Abhänge, üppige Vordergründe, jede Art von Gebäuden, Ruinen, Hütten, Palläste, alles steht ihm zum beliebigen Gebrauch, zur beliebigen Gestaltung und Zusammenfügung zu Gebote; oder wenn sich der Maler an ein bestimmtes Bild der Natur halten will, so kann er es doch verändern und ausschmücken, wie er es gebildet haben würde, wie es seinen Gefühlen, seiner Stimmung, seinem Charakter am meisten zusagt. Die Landschaft ist also rein lyrischer Natur. Daher gefallen sich auch unsere Künstler darin, welche im allgemeinen der Lyrik sehr zugethan sind; es ist nur schade, daß sich viele derselben, namentlich die Düsseldorfer auch bei der Landschaft den trüben Stimmungen hingeben, die sich in dem Lessing'schen trauernden Königspaar und seinen Nachfolgern geltend gemacht hat. Wir erinnern nur an Lasinsky's bloß von Wölfen belebte nächtliche Schneelandschaft, an Lessings Klosterhof und seinen übrigen Landschaftsdichtungen, an Schirmers einsame Waldmühle, so wie an Blechens und Friedrichs melancholische Werke.

Warum sucht man nicht auch die heiteren

Blicke der Natur auf, das Erwachen des Frühlings, den Aufgang der Sonne, freudige Erndten, die abendliche Ruhe bei der Heimkehr von der Arbeit, sonnenbeleuchtete Schneelandschaften, von Schlitten und Schleifen belebt, eine mit Schrittschuhläufern besäete Eisdecke, und läßt so den Beschauer auch an einer befriedigten, heiteren Stimmung theilnehmen?

In den Seestücken macht sich Mannigfaltigkeit der Auffassung als ein noch fühlbareres Bedürfniß geltend, weil das Meer an sich eine zu einförmige Erscheinung ist.

Form und Farbe der Wellen mögen zwar unter den verschiedenen Himmelsstrichen genug Eigenthümliches haben, aber es sind doch immer nur Wellen, welche den größten Theil der Fläche einnehmen, wogegen die Landprospecte die vielfache Verschiedenheit der Vegetation und Bodengestaltung darbieten. Dennoch sieht man fast nur öde Stellen des Meeres dargestellt; dazu ein paar Felsen, woran die Wellen sich brechen, oder es sind sogleich sturmbewegte Fluthen, unter düsteren, drohenden, schweren Wolkenmassen, und nun etwa eine Staffage von halbverhungerten Schiffbrüchigen!

Es liegt freilich gerade im bewegten Meere größere Mannigfaltigkeit als in dem klaren glatten Spiegel, man sollte aber doch den heiteren Momenten auch hier ihr Recht wiederfahren lassen, und

die munter belebten und sonnebeglänzten Stellen der See ebenfalls vorführen. Die Wirklichkeit muß für die Darstellung den Maßstab abgeben, und danach sehen wir zu selten etwas Heiteres.

In den Werken der älteren Meister ist keine Spur von etwa vorherrschend melancholischen Stimmungen, und darum waren es doch aus ihrem Gemüth hervorgegangene ideale Werke, welche ein Ruysdael,*) Claude Laurain, Salv. Rosa, Poussin, Hobbema, Everdingen, Asselyn, Berghem, Jan Hackert in so großer Anzahl hinterlassen haben; aber diese Künstler ließen auch ihre Subjectivität auf eine weniger einseitige Weise vorwalten, sie ließen sich zwar bei der Wahl des Gegenstandes und Momentes von ihrem Gefühl leiten, aber sie gaben sich der Natur mehr hin, und deshalb waren sie mannigfaltiger in ihren Schöpfungen. Dies ist also die rechte Weise, in der sich die Subjectivität geltend machen muß; der Beschauer muß es nachfühlen können, was den Künstler gerade an den dargestellten Punkt gefesselt hat, wodurch seine Aufmerksamkeit auf denselben hingelenkt wurde, und dann müssen in demselben alle jene Saiten

---

*) Ruysdael als Dichter und Symboliker. Siehe Göthe, Th. 39, p. 263.

des Gemüthes wiederklingen, welche der bestimmte Moment, der bestimmte Character der Landschaft in dem Künstler in Bewegung gesetzt hatte. In der Landschaft erreicht übrigens die Eigenthümlichkeit der Malerei, die Kunst der Täuschung zu sein, den höchsten Gipfel. In anderen Gebieten glaubt man zwar das Dargestellte wirklich vor sich zu sehen, die Landschaft aber ist fähig den Beschauer selbst mit in die Erfindung hinein zu ziehen und ihn so momentan selbst in andere Climate zu versetzen. Um eine solche Wirkung zu erreichen muß aber auch in der Landschaft nichts zweifelhaft bleiben, der Maler darf keine gleichgültige und charakterlose Momente und Gegenden wählen, der Beschauer muß auf den ersten Blick wissen, wo der Künstler und in welchem Moment er sich daselbst befunden, wenn seine Phantasie nicht stark genug ist, um sich selbst mit der Person des Malers zu verwechseln. —

Zu einer solchen bestimmt ausgesprochenen Auffassungsweise gehört vor allem ein tiefes Naturstudium, und daß Alles an Ort und Stelle begonnen, womöglich auch ausgeführt werde. Diejenigen Künstler, welche eine Gegend nur für eine kurze Zeit besuchen, und dann nach ihren flüchtigen Studien arbeiten, leiden meistens an einer großen Einförmigkeit, und wenn sie dann nach und nach Ver-

änderungen erfinden, so geht am Ende jeder Character verloren.

Aus diesem Uebelstand verfallen sie oft in ein anderes Extrem; sie wollen etwas recht Charakteristisches malen und werden dann bizarr; wir meinen jene genial sein sollenden Gebilde, mit den widerwärtig grellen Tönen voll unaufgelöster schreiender Disharmonie. In dem Absonderlichen liegt niemals Genialität, sondern in der charakteristischen Auffassung des Besonderen. — Dies gelingt aber am besten denjenigen Künstlern, welche die Luft athmen, welche sie in ihren Landschaften malen.

Diese haben Gelegenheit, die Gegend unter allen Einwirkungen des Wetters, unter dem Wechsel der Jahreszeiten, zu jeder Stunde des Tages, in jeder Beleuchtung zu beobachten, und ihr so ihre ganze Eigenthümlichkeit und ihre schönsten Momente abzulauschen. —

Die Eigenthümlichkeit einer Gegend spricht sich auf sehr verschiedene Weise aus, am auffallendsten ist der Character, welchen das Clima mit sich bringt.

Der Landschafter stellt uns dar: die Gluth des Südens, wie Gudin in seinem Golf von Neapel, Perrot in seiner großen neapolitan. Landschaft, wo auf einem antiken Säulenpavillon des Vordergrundes zur Mandoline ein mimischer Tanz ausgeführt wird, wie Catel in seiner Appischen Straße;

dann die erstarrte Natur des Nordens, wie Böhnisch in seinen Darstellungen der norwegischen Natur, und endlich die herbstliche Klarheit und Mäßigung anderer Zonen. Ferner sind zur Anschauung zu bringen die Verschiedenheiten gebirgiger und flacher Gegenden; jene theils mit unermeßlicher Ferne, theils in ihrer schroffen, steilen Abgeschlossenheit.

Auch das Wasser ist geeignet große Mannigfaltigkeit und Eigenthümlichkeit hervorzurufen; einerseits haben wir das Wasser als Hauptsache im Seestück, mehr zurück tritt es in den Küstengegenden; auf ganz andere Weise gewinnt es dann im Lande selbst wieder größere Bedeutung im See, im Wasserfall, im reißenden Waldstrom, im Mühlbach, im großen Flusse.

Alles dies ist allein schon geeignet einer Gegend einen eigenen Character zu verleihen.

Auch die Formation der Gebirge ist wieder von so großer Verschiedenheit nach ihrer inneren, so wie von äußeren Einflüssen bedingten Beschaffenheit, daß wir uns aller Beispiele enthalten.

Dann wieder die Eigenthümlichkeit des Erdreichs; man denke sich nur den moorigen Wiesengrund, den üppig tragenden Lehmboden, gegenüber der Sterilität des Sandes, dem unfruchtbaren Schwefelboden, und hiermit ist noch nicht die besonderste Besonderheit ausgesprochen. Wie verschiedenen Anblick

gewährt nicht z. B. der Sand am Meere, der Sand der Mark und der Sand der arabischen Wüsten.

Mit Clima und Boden Hand in Hand verändert sich wieder die Vegetation. Der Landschafter kann es sich zum Zweck machen, gerade diese besonders hervorzuheben; er stelle uns dar einen Urwald, einen freundlichen Hausgarten, das Zeitalter des Mißgeschmacks mit seinen verschnittenen Hecken und Baumkronen zu künstlichen Formen, den Süden in seinen lichten Pflanzenbilden, die Kultur in Korn- und Kohlfeldern, in zierlich angelegten Wald-Schonungen, oder die Saftigkeit der tropischen Gewächse, wie Blechen in seinen beiden Gemälden, zu welchen das Palmenhaus der Pfaueninsel bei Potsdam als Muster gedient hatte. — Der Landschafter hat auch auf die Veränderung zu achten, welche Bäume und Pflanzen in der Blüthezeit vor und nach derselben erleiden, und auf die Veränderungen, welche die Jahreszeiten herbeiführen; als die gelbliche Färbung der Blätter im Herbst, das frische Keimen im Frühling und die volle Kraft, welche sich im Sommer entfaltet. Der Winter giebt endlich die größte Umgestaltung, indem er die Bäume fast alle entblättert und nichts als Stamm und Aeste übrig läßt.

So ins einzelne die Besondernheiten der Naturzustände zu verfolgen und in ihrer Bedeutung

darzustellen ist der höchste Beruf des Landschafters und nur dadurch kann er jenen Zauber erreichen, welcher den Stempel der größten Naturtreue an sich trägt.

Bisher haben wir die starren Elemente der Natur besprochen; nun bleibt noch der Einfluß übrig, welchen das Veränderliche oder vielmehr Verändernde der Jahreszeit, des Wetters und der Beleuchtung auf die Landschaft ausübt. —

Unter den Jahreszeiten bieten Winter und Sommer die vorzüglichsten Verschiedenheiten dar.

Im Sommer sind es die Regenwolken, welche bald düsterer, bald minder drohend den blauen Himmel mit grauen und violetten Luftmassen durchweben.

Diese ergießen sich bald in einem Platzregen, so daß alle Straßen und Wege vom Wasser schwimmen, wie in Watelet's Regenlandschaft, bald in feinen Tröpfchen, so daß alles in den tiefsten Nebel gehüllt scheint, bald begleiten Wind und Sturm das Unwetter, und dann bekommen wir jene magische Färbung, welche dem Gewitter vorangeht und unmittelbar folgt, die uns Calume in seinem kleinen Bildchen: „der Sturm" genannt, so trefflich schildert.

Er bringt in derselben den Kampf der Elemente aufs vollständigste zur Anschauung. Der Sturm scheint noch mit den Gewitterschwangeren Wolken zu spielen, so daß diese sich nicht ergießen können,

und selbst die Sonne ist von ihnen noch nicht ganz verdeckt, sie wirft einen hellen Schein, ein Streiflicht über die ganze Gegend. —

Der Winter dagegen giebt allem eine andere Gestalt; die grüne Erde hüllt er in eine weiße Schneedecke ein, die Gewässer überzieht er mit Eiskrusten, und diese verändern nun wieder ihr Aussehen, je nachdem es kälter oder wärmer ist. Der frischgefallene Schnee, welcher unter den Füßen knarrt und knistert, bekommt fast mit jedem Tage eine andere Farbe. Ist es recht kalt, so wird er nur immer glänzender und blendender; geht das Wetter auf, so wird er nur an den Stellen glänzend bleiben, wo er festgetreten oder festgefahren war; im Uebrigen bekommt er jenes gelbliche, halbflüssige, schmutzige Ansehn, welches uns Carl Krüger in einem kleinen Bildchen der letzten Ausstellung so treffend gemalt hat. Es war eine kleine einsame Waldparthie, von einigen Krähen belebt, welche überall, wo sie sich niedergelassen hatten, Spuren in der weichen Schneemasse zurückließen; auf den Aesten der Bäume war der Schnee nur noch spärlich vertheilt, und diese Baumparthie trennte gerade in der Mitte ein Graben, an dessen Wandung noch die Eisdecke festhielt; doch beide Seiten derselben senkten sich schon abschüssig nach innen, und in der Mitte waren sie bereits von einander gespalten; man sah nun, wo

der Schnee hinwollte; man sah jene gelbliche breite Schneedecke zerrinnen, und der Graben that sich auf, um sie in sein schmales Bett aufzunehmen. Wie dieses Bildchen den Moment des zergehenden Winters schildert, so war in Lessing's berühmtem Klosterhof gerade der Winter in seiner ganzen Starrheit und Schärfe dargestellt.

Der bewegliche Wasserstrahl hing, in einen Eiskrystall verwandelt, an dem Brunnen, und die Steinfiguren am Gebäude deckte, so wie die noch grünen Tannen ein Mantel von Schnee.

Die Natur lag in ihrem tiefsten Schlafe, und jene herrliche Staffage wies darauf hin, diesen mit dem Todesschlaf des Menschen zu vergleichen.

Bisher haben wir aus den unzähligen Veränderungen der Natur einige effektreiche Momente hervorgehoben, welche Sommer und Winter und in diesen das Wetter bewirkt. Es würde uns zu weit führen, auch noch die Uebergänge von Sommer zu Winter, Frühjahr und Herbst und in diesen wieder die durch das Wetter hervorgerufenen Uebergänge zu besprechen. Wir müssen uns damit begnügen zu zeigen, auf welche Weise der Maler auch die feinsten Nüancen des Wetters, welche wir den Zustand der Atmosphäre nennen, darzustellen vermag; dieß ist um so schwieriger, als der Zustand der Atmosphäre, d. h. ihre Dichtigkeit, ihre Bewegt-

heit und ihre Temperatur eigentlich mehr fühlbar als sichtbar sind, und der Maler sie doch nur so darstellen kann, wie sie sich dem Auge offenbaren.

Die Dichtigkeit der Atmosphäre zu bezeichnen, ist eine besondere Aufgabe der Luftperspective. Der Maler muß den sich mit der Entfernung abdämpfenden Farbenton danach einrichten, und die Abdämpfung desto früher und rascher eintreten lassen, je dichter, je unklarer die Atmosphäre erscheinen soll. Auf ähnliche Weise muß bei einer Landschaft aus dem Farbenton hervorgehen, daß die Luft in den höheren Regionen durchscheinender wird u. dergl. mehr.

Die Bewegtheit der Luft wird dadurch in der Darstellung sichtbar, daß die beweglichen Gegenstände in einer ihnen ungewöhnlichen unnatürlichen Lage vorgeführt werden, welche man richtig auf den Zustand der Luft deutet, wenn man keine andere Veranlassung sieht. Beim Seestück ist es sogar nicht schwer darüber Auskunft zu geben, wie stark der Wind weht, weil das an sich so bewegliche Element für jede äußere Einwirkung sehr empfänglich und empfindlich ist. —

In Landprospecten muß der Maler, der eine Bewegung darstellen will, erst solche bewegliche Gegenstände hinein zu bringen suchen, als: leichtschwankende Bäume und dergleichen. Am leichtesten kann

er sich aber verständlich machen durch die Bewegungen der Menschen und den Schwung ihrer Kleider. —

Für die Temperatur endlich stehen dem Maler eben die Mittel zu Gebote, deren er sich auch zur Bezeichnung des Klimas bedienen muß, nämlich besonders die Bedeutung der Farben selbst, vermöge welcher man selbige in kalte und warme Farben eintheilt. Diese Bedeutung gründet sich auf die in das Gefühl eingedrungene Erfahrung, daß das Licht die Wärme stets in seinem Geleite hat. Die hellen Farben: gelb, orange, roth sind die Farben des Tages, des Südens, des Sommers, sie bringen auf das Auge den Eindruck der Wärme hervor, wie die dunkelen: grün, blau, violett, den der Kälte mit sich führen; dieß sind die nächtlichen, die Winterfarben, die Farben des Nordens. Die Steigerung findet in der angegebenen Folge statt, so daß roth die höchste Potenz der Wärme zeigt, während violett die kälteste Winterfarbe ist. — Diese beiden Farben sind daher auch am meisten geeignet, die bezeichneten Wirkungen hervorzubringen, und zu dem Ende wendet man selbige am Himmel an. Wolkenbildung und Färbung des Himmels tragen überhaupt dazu bei alle Zustände der Natur, besonders aber die der Atmosphäre zu bestätigen; außerdem aber ist die Färbung des Himmels noch zur Bezeichnung der Tageszeit wichtig. Die anderen Gegen-

stände der Landschaft müssen zwar auch den rosigen Schein des Morgens, die Helligkeit des Mittags, das Dämmerlicht der Uebergänge von Tag zu Nacht, den Wiederschein der goldenen Abendwolken, und die Dunkelheit der Nacht in ihrer Färbung annehmen, aber der Himmel ist es doch, welcher hier alle jene Wiederscheine erklären muß: daher ist auch das Studium desselben eins der wesentlichsten und zugleich schwierigsten für den Landschafter. Besonders der Marinemaler ist auf das Studium des Himmels angewiesen, weil er weniger andere Organe hat, welche die äußere Beschaffenheit bezeichnen könnten. Die Darstellung der Luft im Seestück ist auch schwieriger, denn der Farbenton des Wassers hat so viel Aehnlichkeit mit dem der Luft, daß sich beide am Horizont zu vereinigen scheinen. Dennoch darf hier eine Scheidelinie nicht fehlen, welche aber auch eine Hauptklippe des Marinemalers ist. — Wie der Maler die Farben der verschiedenen Tageszeiten zur Anschauung bringen muß, läßt sich mit Worten nicht beschreiben, wir wollen nur noch darauf aufmerksam machen, von wie wohlthätiger Wirkung es ist, die reinen Gegensätze, welche nach Göthe's Farbentheorie in den Zusammenstellungen von: grün und roth, violett und gelb, orange und blau liegen*),

---

*) Anmerkung. Daß dieß die richtigen Gegensätze sind, ist von überzeugender Wahrheit, und von denjenigen

in der Landschaft hervorzurufen. Wie herrlich macht sich die Morgenröthe gegen den grünen Teppich der Erde, wie schön das orange Gewölke am blauen Abendhimmel, und der gelbbleiche Mond in der Abendlandschaft! Lange sahen wir keine so schöne Mondscheinlandschaft wie die Schirmer'sche auf der letzten Ausstellung; der blöde Farbenton, die unbestimmten Conturen, das Spiel der Reflexe, das Spiegeln des Mondes im Wasser, Alles war von der schönsten Wahrheit, und das findet man selten. Der Grund davon mag sein, daß man eine Nachtlandschaft nicht nach der Natur malen kann; wer also einen solchen Anblick nicht in seine Seele aufzunehmen, und aus dieser heraus wieder zu geben vermag, der darf sich in dem magischen Dunkel der Nachtlandschaft nicht versuchen. —

Von mächtiger, aber nicht so wohlthuender Wirkung sind die grelleren Gegensätze der Beleuchtung, als die des Blitzes an einem dunkelen Gewitterhimmel, der rothe Schein, welchen ein brennendes

---

Fachgelehrten anerkannt, denen es mehr um die Sache als um Behauptung ihrer Meinung zu thun ist; zu diesen gehört auch der alte Fischer (vergl. seine mech. Naturlehre II. p. 261 u. 331—334). Danach sind nämlich gelb, roth, blau, Grundfarben, grün, orange, violett, die aus je zwei Grundfarben zusammengesetzten Mischfarben, und es bleibt denn für jede Mischfarbe diejenige Grundfarbe als reiner Gegensatz übrig, welche nicht in ihr enthalten ist. —

Gebäude über die Gegend verbreitet, und der Glanz der aufgegangenen Sonne. Ein geschickter Maler wird übrigens das Grelle, Blendende solcher Momente zu mäßigen verstehen, und dann auch damit den herrlichsten Eindruck hervorbringen können.

Bei diesen Betrachtungen wird man wohl zu der Ueberzeugung kommen, daß es dem Landschaftsmaler nie an neuen Vorwürfen fehlen kann, um so mehr als sich die unendliche Mannigfaltigkeit der Momente an jedem Fleckchen der weiten Erde auf eine andere Weise ausspricht. Aber diese Gesammtheit der Stimmung der Natur bis auf die feinsten Schattirungen zu charakterisiren, bedarf es denn auch eines ganz eigen dafür geschärften Auges, so wie einer wohlgeübten technischen Fertigkeit, um das Aufgefaßte zur Anschauung zu bringen.

Wir haben nun nur noch von der Staffage in der Landschaft zu sprechen. Daß solche nicht ganz fehlen darf, ist schon daraus klar, daß sie den besten Maßstab für die Größe des in der Landschaft Dargestellten, und der Landschaft überhaupt abgiebt. Für ein kleines Bild genügen ein paar Thierchen, wie die Krähen in der Krüger'schen Winterlandschaft, ein größeres Gemälde erfordert schon ein menschliches Wesen. Danach sucht der Beschauer ungern vergebens, es muß irgend ein Repräsentant des Lebens da sein.

Manche Künstler lassen die Staffage fort, um die Gegend recht einsam erscheinen zu lassen. Uns dünkt jedoch, daß eine Gegend fast noch einsamer erscheint, wenn nur *ein* menschliches Wesen, oder gar nur ein paar Vögel gemalt sind, als wenn auch diese fehlen; denn dann fühlt man den *Mangel* mehr als die *Oede*. — Ebenso wenig darf eine Landschaft mit Staffage überladen sein, weil dann die Aufmerksamkeit am Ende gar von der Hauptsache, der Landschaft nämlich, ganz abgelenkt wird. Aus demselben Grunde verwerfen wir die historischen und mythologischen Staffagen alter Gemälde, da diese doch für sich nie Werth haben, und nur den Maler noch auf den Abweg führen können, sich mit der Composition der Landschaft nach der unbedeutenden Staffage zu richten. So sahen wir oft unnatürlich schauerliche Gegenden dargestellt um eines in einem Winkel sitzenden Einsiedlers willen, und paradiesisch phantastische Baum- und Pflanzengebilde wegen einer mythologischen Staffage. —

Umgekehrt muß es sein; in der Staffage muß sich die Idee der Landschaft aussprechen, dann wird sie eine wirkliche Zierde derselben sein. — Beim Seestück versteht sich dieß meist von selbst; denn wenn das Element in Aufregung ist, dann müssen die Schiffe und die darauf befindlichen Menschen schon folgen, sie mögen wollen oder nicht. Auf

einem ruhigen Meere kann dagegen die Staffage wohl mit dem Element in Widerspruch treten, z. B. indem man eine Seeschlacht darauf vorgehen läßt, und dadurch kommt auch schon Leben, Unruhe genug in das Gemälde, als daß man noch im Element eine Bewegung wünschen sollte.

Vierte Gattung.

Das Thierstück.

Zur untersten Kunststufe, zur Studienstufe gehören beim Thierstück, wie wir bereits in der allgemeinen Einleitung gesagt haben, die Darstellungen einzelner Thiere, welche wirklich zum Zweck des Studiums oder für naturhistorische Zwecke gemacht werden. Es ist aber auch noch vieles Andere dazu zu rechnen, was den Anschein hat mehr zu sein; besonders die Darstellungen todten Geflügels, und anderer todten Thiere, da hier Leben und natürlicher Zusammenhang aufgehört hat, und von einem Ausdruck gar nicht mehr die Rede sein kann. Diese unbedeutenden, der Studienstufe angehörigen Erzeugnisse findet man gar nicht selten, doch bilden die Thürstücke der zweiten Kunststufe den größeren Theil. Es sind diejenigen, welche das natürliche Leben der Thiere auf eine charakteristische Weise darstellen: das fressende Thier, das ruhende Thier, gejagtes Wildpret, kurz die gewöhnlichen Situatio-

nen, in welchen wir die Hausthiere in Heerden und vereinzelt sehen, in welcher der Jäger die Bewohner der Wälder und Felder antrifft. Hier macht sich noch das Technische als Hauptzweck geltend. Das Leben und die Natur der Thiere kann aber auch auf eine geistvollere Weise aufgefaßt werden, so daß sich das Technische einer solchen Auffassung unterordnen muß. Wir meinen hiermit die Darstellung solcher Situationen, in welchen die Verhältnisse der Thiere unter einander nach dem Geschlechts- und Altersunterschiede, in welchen so zu sagen die Thierfamilie charakterisirt wird. Hieher gehören ferner die Darstellungen, welche geeignet sind, uns mit dem feindlichen oder freundlichen Vernehmen der verschiedenen Thiergattungen bekannt zu machen; endlich die Darstellung derjenigen Situationen, in denen sich der Charakter, die Natur eines Thieres, oder einer Thiergattung im Verhältniß zum Menschen und zur Natur überhaupt recht schlagend ausspricht. Hier kommt es besonders darauf an, den eigentlichen menschlichen Ausdruck des Thierkopfs hervorzuheben, und die menschlichen Manieren, sowie die eigenthümlichen, theils possirlichen theils schönen Stellungen der Thiere darzustellen; denn diese eben ergötzen uns auch an dem Umgang mit lebenden Thieren. Alle drei Auffassungsweisen erfordern eine große Vertrautheit mit dem Thierleben und die Gabe

den Sinn der Natur zu begreifen, und ihr das Eigenthümliche abzulauschen. Uebrigens werden durch diese drei Auffassungsweisen keine verschiedenen Gattungen von Thierstücken gebildet, sie müssen vielmehr alle in einander verschmolzen sein, wenn auch nur immer eine Gattung besonderer Zweck ist.

Schon die gewöhnliche bewußtlose Darstellung giebt unwillkührlich eine Verschmelzung solcher Verhältnisse, weil es eben nichts Hineingelegtes, sondern aus der Anschauung der Thiere gar nicht zu Verbannendes ist, was den höheren Sinn des Thierstücks begründet. Aber erst wenn aus dem Gemälde hervorgeht, daß der Maler über diese höhere Bedeutung der Natur und des Lebens der Thiere zur Erkenntniß gekommen ist, und danach absichtlich seine Darstellung eingerichtet hat, ist dasselbe der dritten Kunststufe angemessen; nur dann kann die Situation wahrhaft künstlerisch genannt werden. In Hinsicht auf die Familien-Situationen im Thierleben erinnern wir nur an die Darstellung der Mutterliebe in dem berühmten Bildwerke „Mirons Kuh", welches ein säugendes Kalb zum Gegenstande hatte, nach welchem die Mutter liebend den Kopf richtet. Dies eignete sich besonders als eine in sich abgeschlossene nur 2 Thiere erfordernde Gruppe für die Sculptur. Andere Momente, brünstige Thiere, eine durch äußere Veranlassung sich an einander

schmiegende Thierfamilie, eignen sich mehr für die Malerei.

Welche herrlichen Gruppen kann der Künstler beim Pferde, dem edelsten Hausthiere darstellen! In der Natur kann er jedoch dieselben nur beobachten, wenn sich das Pferd in seiner Freiheit befindet. Solches Studium verräth Vernets Mazeppa. Pferdeställe gewähren nicht so interessante Momente, und gehören meistens auf die zweite Kunststufe. Beim Rindvieh ist wieder die große Plumpheit, das Phlegma ergötzlich, besonders in Situationen, welche eigentlich eine Beweglichkeit erfordern. Wie sehr ergötzen wir uns an der dummen Furchtsamkeit des Schafviehs, und es ist daher ein sehr glücklicher Moment, wenn man es erschreckt malt, wo sich also die Furchtsamkeit recht in die Augen fallend ausspricht. Dieß hat sich Verboekhoven zum Vorwurf gemacht und dadurch das Vollkommenste geliefert, was die diesjährige Ausstellung in dieser Art besaß. Man kann sogar sagen, daß kein Bild einer anderen Gattung mehr Ansprüche auf die ideale Kunststufe hatte als dieses, welches jede Anforderung derselben aufs vollkommenste erfüllte. Wir wollen den gewählten Moment noch näher bezeichnen. Eine ungeheure Schafheerde wird vom Gewitter überrascht, die schwarzen Wolken hängen schon tief herab und drohen eben zu zerplatzen, doch scheint ein hef-

tiger Wind dem noch zu wehren. Auf den Kohlblättern im Vordergrund sieht man schon einige große Tropfen; das Vieh wird vom Hirten nach Hause getrieben, aber der Bock und die Leithammel kommen an einen Zaun und einen Abhang, und können nicht weiter; die ganze Schaar geräth in verlegenes Stocken, alles ist wie ein Knäuel zusammengedrängt, die schwächeren Thierchen werden fast zerdrückt, sie stecken die Köpfe in die lange Wolle der Mutterschafe. Die Physiognomien der Hauptschafe sind voller Ausdruck, es sind fast menschliche Gesichter. Vorn steht eine Schafmutter, die zum Himmel blöckt, rechts dreht nach ihr sein Haupt der erzürnte Bock, und links schmiegt sich das Lämmchen in ängstlich verschränkter Stellung an die Mutter. An diese, welche den Vordergrund einnehmen, drängt sich nun Alles heran, sie stehen still, und so verursachen sie die Stockung. Einige haben so dumme Gesichter und Stellungen, daß sie gar nicht zu wissen scheinen, was vorgeht, sie lassen sich nur von dem großen Haufen mit fortreißen, und wühlen den Staub auf. Hinten ist der Schäfer zu sehen mit dem Hunde und in weitester Ferne andere Hirten, die sich bereits in ihre Hütten geflüchtet haben. — So muß der Künstler seine Situationen aussuchen, daß auch das Thier Gelegenheit hat, seinen Charakter kund zu geben. Beim Hunde wird es darauf ankommen,

seine Treue, sein Spürorgan; bei der Katze das Geschmeidige, Heuchlerische, Schmeichlerische, Naschhafte; beim Pfau das Eitle, Stolze, Gespreizte hervorzuheben, und daher wird man ihn am besten mit ausgebreitetem Schweif und aufgehobenem Bein malen.

Bei dem Federvieh erwähnen wir noch, wie alte Meister, z. B. Hondekoeter, ihre ganze Kraft darauf verwendet haben, Hühnerhöfe zu studiren, sich mit der Natur dieser untergeordneten Geschöpfe vertraut zu machen, und wie sie darin Vortreffliches geleistet haben. Bei solchem Künstler weiß man nicht, ob man mehr den Maler oder den Naturforscher bewundern soll. — So ist Folgendes eine sehr geistreiche und zugleich ergötzliche Composition.

Hühner sind in einen Blumengarten eingedrungen. Ein Hund bellt darunter, um sie aus demselben zu vertreiben. Einige Thierchen fliehen erschrocken zurück. Ein paar Hähne aber stehen sich so bissig gegenüber, daß sie auf das Gebell der Hunde nicht zu hören scheinen. Wie Gegensätze die Rede lebendig machen, so sind sie auch in der Kunst von wohlthätigem Einfluß.

Wir würden gern noch auf andere Charakterstücke eingehen, und namentlich der grunzenden Schweine, der leichtfüssigen Rehe, der furchsamen Hasen, des majestätischen Löwen, der flüchtigen Gazelle gedenken, doch fertig würden wir damit nie

werden, und müssen den Künstler schon auf die Naturgeschichte und eigene Beobachtung verweisen. —

Was wir auch noch bei dem vorher beschriebenen Viehstück von Verboekhoven bemerklich zu machen haben, ist die große Mannigfaltigkeit, die in den Physiognomien der Thiere obwalten, obgleich doch eigentlich alle nur eine charakteristische Eigenschaft repräsentiren. Viel auffallender ist dagegen die große Verschiedenheit der Hunderacen, und deßhalb werden diese Thiere für interessante Darstellungen mehr Stoff bieten. Zick hat dieß gut benutzt, indem er einen großen Bullenbeißer und ein kleines Schooßhündchen, beide nach einem Ziel strebend, uns vorführte, nämlich eine Bratenschüssel beriechend, und doch so gut gezogen, daß sie ihrer Natur Zügel anlegen. Der Bullenbeißer sitzt, an dem Geruch sich labend, auf der Erde, er reicht mit der Schnautze bis an die Schüssel; das verzogene Schooßhündchen aber hat sich den Lehnstuhl angemaßt, und mit den Vorderfüßen den Tisch bereits erreicht; der Meister darf nicht mehr lange auf sich warten lassen. Da ist schon ein hübscher Contrast in einer Thiergattung; noch interessanter wird derselbe aber, wenn sich Thiere einer Gattung feindselig gegenüber stehen, wie in Stiergefechten, Hahnenkämpfen und dergl., oder wenn sich verschiedene Thiere, namentlich die unverträglichen, verfolgen. Dann giebt es bald eine

possierliche Scene, wie zwischen Katze und Hund, Katze und Maus, bald eine ernste, wie wenn Hunde ein Stück Wild, überhaupt verletzte angeschossene Thiere anfallen, oder wenn man uns darstellt den großartigen Kampf eines Löwen, eines Tigers mit einer Schlange, den rührenden Raub eines Adlers, des Geiers an einer Lämmerheerde, der Raubvögel an kleinerem Geflügel und vieles Andere. Als Beispiele für Situationen, wo Thiere verschiedener Gattungen in Eintracht neben einander hausen, führen wir an: den Affen auf dem Bären; ein Maulthier, geknebeltes Schafvieh zur Schlachtbank führend; desgleichen kräftiges Federvieh auf einem Hofe, der majestätische Puter, der stolze krähende Hahn, die watschelnde Gans und pekelnde Ente u. dergl. mehr. Aber dabei muß immer noch etwas Aeußeres hinzukommen, um eine allgemeine Bewegung hervorzubringen, so daß man sich an dem verschiedenen Eindruck erfreuen kann, den selbige bewirkt; es müßte denn gerade die Ruhe gemalt werden sollen. Kurz, der Zweck des Künstlers muß in jedem einzelnen Thiere deutlich ausgesprochen sein. Eine allgemeine Regel aber ist es, daß der Künstler nicht mit einem Bilde zu viele Zwecke erreichen wolle, da er sonst die Aufmerksamkeit des Beschauers zerstreut und von dem Hauptziel abführt. Der Künstler muß den Blick und die Theilnahme des Beschauers so

auf einen Punkt zu richten wissen, daß er sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anders denken kann und mag.

Ausgezeichnet hierin waren besonders die alten Niederländer, denen auch wieder eine neue niederländische Schule zu folgen strebt, und durch van Os, Verboekhoven, Kniep vertreten wird. An anderen Orten giebt es jetzt nur wenig auf das Thierleben wesentlich gerichtete Talente; von den Düsseldorfern ist nur allenfalls Simmler, von den Berlinern Krüger und Ziek, von den Münchnern Adam lobend zu erwähnen. —

Die alten Thiermaler: die Italiener, z. B. Bassano, und verschiedene unter den Niederländern, sind auf den Abweg gerathen, ihren Thierstücken durch historische Figuren eine größere Bedeutung geben zu wollen. So sehen wir z. B. auf dem hiesigen Museum eine Arminia bei dem Hirten von Weenix, wo das Vieh die Hauptsache ist. Da wird es denn ein schlechtes historisches Bild, und da das Vieh nur in der Ausführung Werth hat, so ist das Gemälde auch nur ein Viehstück der zweiten Kunststufe. Etwas besser eignen sich die oft gewählten Momente: die von Orpheus gezähmten Thiere und die Thiere im Paradies. Da verschwindet aber jede Eigenthümlichkeit des Thieres, vielmehr bestrebt sich der Künstler dabei, den Thieren einen

weniger sündhaften Charakter zu geben, und es ist immer noch eine gute Probe seines Talents, einen solchen Versuch in geschmackvoller Composition auszuführen. Dabei mag die Composition noch mit Kenntniß der Naturgeschichte sinnreich geordnet sein und symbolische Bedeutung gewinnen.

Die Thierfabel überhaupt aber symbolisch zu behandeln*), und sie zum Träger satyrischer und ironischer Ideen zu machen, scheint uns eine weniger glückliche Idee schon darum, weil man dergleichen selten ohne Erklärung verstehen wird. Wenn einzelne Talente Gutes in diesem Sinne geschaffen haben, wie z. B. Jost Ammon mit seinen Holzschnitten zum Reinecke Fuchs, welcher die Gestalt der Thiere so symbolisirte, daß er ihnen zuweilen die fratzenhafteste Menschenwürde zu geben vermochte, so können wir dergleichen doch nicht als selbstständige Kunstwerke bewundern, sondern nur als eine sinnliche Erläuterung des poetischen Inhalts. Mehr Anerkennung müssen wir Paul Potter spenden, welcher Thiere darstellt, wie sie den Jäger mit Pferd und Hunden gefangen haben, verurtheilen und bestrafen, doch sind uns die früher angeführten charakteristischen Situationen weit lieber. Denn wir können nicht glauben, daß mit einem Gemälde dieser Art

---

*) Vergl. Göthe, Kunst und Alterthum. Th. 39. p. 224.

solcher Eindruck hervorgebracht werden könne, als Verboekhovens und Knieps Arbeiten bewirken. Wir bleiben daher der Ansicht, daß in dieser Beziehung unsere Künstler ganz auf dem richtigen Wege sind. Noch eine Warnung vor zu großer Phantastik! Bringe man uns nur ja niemals den Vogel Greif, den Phönix, einen Drachen als selbstständige Erfindung! das sind Gegenstände, welche nur poetisch, nicht aber malerisch sind. —

Fünfte Gattung.

Die Darstellung des Menschen.

In dieser wichtigsten Gattung ist außerdem, daß wir selbige unter den Gesichtspunkten der Genre- und der idealen Kunststufe betrachten, noch eine Trennung nothwendig nach der zwiefachen Auffassungsweise, welche der Zweck des Gemäldes mit sich bringt. —

Es sind nämlich von den übrigen Darstellungen des Menschen diejenigen zu sondern, welche keinen anderen Zweck haben, als die Erscheinung einer Persönlichkeit zum bleibenden Andenken für die Angehörigen aufzubewahren, wir meinen das Portrait (Darstellung eines Einzelnen) und die Familienbilder (Zusammenstellung mehrerer zusammengehörender Portraits).

In diesen, den Familiengemälden, handelt

es sich allein um die individuelle Gestalt, der Mensch ist die Hauptsache; und deßhalb muß jede geistige Beziehung daraus entfernt bleiben, welche die Aufmerksamkeit von der Person abziehen, und ihr so ihre Selbstständigkeit rauben könnte. Es wird sich zwar ein gutes Familienbild nicht ohne Beziehungen der Person herstellen lassen, wie wir dieß schon früher (im vorigen Artikel) ausgesprochen haben, aber die Beziehungen müssen so unbedeutend und untergeordnet sein, daß die Personen ihrethalb nicht in ihrem beschaulichen Zustande gestört werden. Der Ausdruck des Gesichts darf keine bestimmte Richtung annehmen, alles Zufällige muß der Portraitmaler in seiner Auffassung weglassen, und nur das Bleibende darstellen. Das Portrait gestattet nur eine *lyrische* Auffassungsweise.

In allen andern Darstellungen des Menschen dagegen ist nicht der Mensch selbst, sondern die Frucht, die Schöpfung seiner Thätigkeit, d. h. die *Handlung* die Hauptsache; diese muß sich in Allem, und in der Miene und Bewegung jeder einzelnen Person aussprechen. Nur die Handlung will man sehen, die Personen nur als Träger derselben. Daher nennen wir diese die *dramatischen Gemälde*.

Diese verschiedenartige Auffassungsweise läßt sich erst bei der Darstellung des Menschen geltend machen, weil in den ersten 3 Gattungen: dem Stillleben,

der Architectur und der Landschaft eine dramatische Auffassung gar nicht denkbar, bei der vorigen Gattung aber, beim Thierstück, die lyrische Auffassung deshalb fehlerhaft ist, weil die Physiognomie eines Thieres für die selbstständige malerische Darstellung nicht Bedeutung genug hat. Deshalb können wir dem sogenannten Thierportrait seinen Platz nur auf der Studienstufe anweisen.

Erste Classe.

Lyrische Gemälde.

a) Portrait.

In das menschliche Antlitz legt die Natur und das Lebensschicksal eine so mannigfaltige, so verschiedenartig verknüpfte Gesammtheit hinein von eigenthümlichen Neigungen und Leidenschaften, von Charakter, Temperament, von Fähigkeiten, Verstandes- und Gefühlsrichtungen in der ungleichsten Ausbildung und Verwebung, eine Gesammtheit, die doch nur wieder dem Einen angehört, und ihn von allen anderen Menschen unterscheidet und charakterisirt, daß zu deren Auffassung schon eine große Menschenkenntniß, eine große Tiefe gehört. Welcher Meisterschaft bedarf es nun aber diese Auffassung wiederzugeben, das Spiegelbild jener Welt, aus welcher diese selbst in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit hervorschaut, auf der Leinwand zu fesseln! Es ist

nicht damit abgemacht, eine naturtreue Nachahmung zu geben; eine Skizze ist oft hinreichend den ganzen Menschen zu charakterisiren, während ein treu ausgeführtes Bild hieran scheitert; ja es ist gewiß oft die zu kleinliche Treue, welche dem Eindruck des Ganzen Eintrag thut. Der Portraitmaler stellt uns etwas dar, was sich in der Wirklichkeit in jedem Moment verändert; dieses Veränderliche darf er also nicht wiedergeben, er muß uns das in allen Verhältnissen, unter allen Umständen Bleibende, er muß uns den Menschen in der Eigenthümlichkeit zeigen, mit welcher sein Geist sich in seiner Persönlichkeit offenbart, er muß uns ferner und zwar vor allen Dingen einen ganzen Menschen malen. Hierzu bedarf es aber von Seiten des Künstlers einer geistigen Abgeschlossenheit und dem zu Portraitirenden gegenüber, wenn nicht Ueberlegenheit doch mindestens einer geistigen Ebenbürtigkeit, welche dem Portraitmaler und der Portraitmalerei überhaupt einen sehr hohen Rang sichert. Darum verschmähen es auch die größten Historienmaler nicht, noch haben sie es je verschmäht, sich auch mit der Portraitmalerei zu beschäftigen. Früher, in den Zeiten höchster Kunstblüthe, war die Portraitmalerei übrigens im Ganzen ein dankbareres Feld, weil die Maler kräftigere, weniger ins Allgemeine verschwimmende Physiognomien darzustellen hatten, als jetzt vorkommen; daher

erregen noch jetzt die Portraits eines Rubens, van Dyk, eines Murillo so lebendiges Interesse, abgesehen von der darin waltenden hohen artistischen Meisterschaft. Das Technische des Portraits nimmt übrigens die größte Vollkommenheit in dieser Beziehung in Anspruch. Die Größe der Fläche, auf welcher sich der Portraitmaler meistens bewegt, indem er lebensgroß copirt, erfordert dieselbe Ausführlichkeit, dieselbe edle Behandlung des Ganzen, wie nur irgend eine Gattung der Malerei.

Die Carnation aber ist überhaupt die schwierigste aller technischen Aufgaben, und nur mit der Luft und Beleuchtung beim Landschafter allenfalls zu vergleichen! Das Fleisch ist eine Verschmelzung der verschiedensten Farben. Theils rothe, theils blaue Blutgefäße durchschimmern das glanzlose Gelbgrau der Haut, auf welcher das Roth der Wangen, nach innerlichem Gesetze flüchtig wechselnd nur wie hingehaucht ist. Durch die hinzukommenden Reflexe bilden sich selbst bräunliche und grünliche Töne. So entsteht eine Mischung, welche nur die größte Kunstfertigkeit wiederzugeben vermag. Daher hat auch Titian durch seine Vollkommenheit in der Carnation unvergänglichen Ruhm erworben. Bei dem

b) Familienportrait oder Familienbild

machen sich endlich auch alle Ansprüche auf gute Gruppirung und Composition geltend, und dabei

hat der Maler die schon oben erwähnte Beschränkung zu beachten, daß er auf demselben keine selbstständig wichtige Handlung darstellen darf, welche die Personen in ihrem beschaulichen Zustande stören, und in dem Schauer die Meinung hervorrufen könnte, daß dadurch eine ungewöhnliche Stimmung veranlaßt sei. Eine solche ist deshalb störend, weil die Züge des Menschen beweglich sind, und der Ausdruck des Gesichts ein Abdruck des Innern ist. Welche Beziehungen aber geeignet sind für ein Familienbild, um die Personen aneinander zu knüpfen, wollen wir nun untersuchen, indem wir einige Werke der Art betrachten. Im Voraus bemerken wir, daß es solche Beziehungen sein müssen, welche zugleich das Verhältniß der dargestellten Personen unter einander aufklären. Dieß ist besonders dann von Wichtigkeit, wenn auf dem Familienbilde Personen mit vorgeführt werden, welche die Hauptperson als ihre nächste Umgebung betrachtet wissen will, die aber nicht streng zur Familie gehören. Ein solches Familienbild ist z. B. das berühmte Krüger'sche Gemälde, welches den jetzigen Kaiser von Rußland dem Beschauer auf einem schönen Roße entgegensprengend darstellt an der Spitze seines Gefolges, in welchem sich außer mehreren Generalen noch der Bruder und der älteste Sohn des Kaisers befinden. Welche würdige und angemessene Darstellungsweise

für die militairische, nervige Gestalt des Kaisers! Wie geschmackvoll und erklärend füllt das von beiden Seiten erscheinende Gefolge den übrigen Raum aus! — Dieses Bild erfüllt aufs vollkommenste alle Ansprüche, die wir an ein Familienbild machen; Portraitähnlichkeit war dem Künstler der einzige Zweck, und deshalb mußte eine Handlung ganz vermieden werden. Das Reiten ist keine Handlung, sondern nur ein Zustand, in welchem die Person sich befindet; nur bei einem noch ungebändigten, oder scheugewordenen Rosse kann es zur Handlung werden. Gleich vortrefflich ist Krüger's Composition, in welcher er auf dieselbe Weise den König von Preußen und die königlichen Prinzen portraitirt hat. Von den Erzeugnissen neuerer Zeit können wir noch als Muster eines Familienbildes das bekannte von den darauf befindlichen Düsseldorfer Künstlern ausgeführte Gemälde, aufstellen, welches die Familien Bendemann und Hübner, von Sohn, Hildebrand und Schadow umgeben darstellt. Auch hier dreht sich Alles um einen Mittelpunkt, der nicht geeignet ist, den Ausdruck der Gesichter zu verändern, doch aber von der Art ist, daß dadurch die Aufmerksamkeit Aller auf einen Punkt hin gezogen wird. Diesen Mittelpunkt bildet der damals jüngste Sprößling der erwähnten Familie, ein kleines Mädchen das mit der Klapper spielt. — Ein

schönes Portrait lieferte jüngst auch Wach, indem er die Söhne des Prinzen Wilhelm (des Bruders des Königs von Preußen), darstellte, wie sie Hand in Hand einem Ziele entgegenschreiten. Ebenso befriedigend ist der Anblick eines Portraits, in welchem die Mutter von ihren Kindern umschlungen, gleichsam als Charitas, gedacht ist. — In dem berühmten Lebrün'schen Bilde, welches den Banquier und Kunstliebhaber Jabach mit seiner Familie darstellt, findet sich ebenso wenig eine Handlung von Bedeutung; alles hängt an dem losen Faden, daß der Vater seiner Frau und 4 Kindern, wie es scheint neu angekommene Kunstschätze des Alterthums vorzeigt. Die Aufmerksamkeit Aller ist aber dadurch auf das geschickteste zusammengehalten. Sich selbst hat Lebrün im Spiegel mit der Palette in der Hand in dem Moment dargestellt, wo er diese Gruppe malt. Ein zur Familie gehöriger Hund fehlt auch nicht; und die Charaktere sind so sprechend aufgefaßt, daß man förmlich mit der ganzen Familie bekannt wird. —

Solche Werke haben als Familienbilder für jeden Beschauer Interesse. Gerade die Beziehungen, an welchen es nie fehlen kann, müssen hervorgehoben sein; jede fremde Beziehung, jede Handlung, welche sonst im Familienkreise vorkommt, muß aus dem Portrait verbannt bleiben; solche findet nur ihren

Platz unter den dramatischen Gemälden, wo denn insbesondere die Familie Trägerin der Handlung ist.

Aehnliche Beziehungen, welche zur Bestimmung des Standes u. s. w. beitragen, müssen übrigens nicht allein im Familienbild vorhanden sein, sie dürfen auch im Portrait des Einzelnen nicht fehlen. Stellung und Kleidung und sonstige Umgebung bietet dazu Gelegenheit genug dar. Die Stellung muß übrigens bei dem beschaulichen Zustand der Figur im Portrait sehr einfach sein. Auch wird durch Darstellung der Figur für den Ausdruck des Gesichts wenig gewonnen, und deshalb ist es zweckmäßig, nicht zu viel von der Figur zu malen, und den Raum möglichst zu beschränken. Bei Portraits in ganzen Figuren entsteht für den Maler nur die neue Schwierigkeit, den großen Raum geschmackvoll und passend auszufüllen. Nur in Bildern, wo die Handlung äußerlich wird, sind ganze Figuren zweckmäßig; wo aber nur eine innere Handlung vorgeht, wie in dem berühmten Bilde von Pordenone: Christus und die Ehebrecherin, auf dem hiesigen Museum, da vermißt man die Beine nicht, viel weniger also bei einem Portrait, wo von Handlung gar nicht die Rede ist. Wie die Stellung, so sei auch die Bekleidung so einfach und ungesucht als möglich, was schon nicht anders sein kann, wenn man die Personen in ihrer gewöhnlichen Thätigkeit darstellt.

wie wir es verlangen. So bekommt man Portraits, wo nicht allein die Person interessirt, sondern sie sind dann auch als Repräsentanten ihres Standes in einer bestimmten Zeit hingestellt, und das ist eine Beziehung, die den beschaulichen Zustand nicht stört.

Der Dichter stehe begeistert, der Maler die Palette in der Hand schaffend da; den Gelehrten, den Geschäftsmann, den Juristen lasse man am Schreibtisch sitzen, und genire sich nicht ihn im Haus-, im Schlafrock, oder einen Maler im Malerkittel vorzuführen. Solche weite Kleider geben noch dazu auch bessere Falten, und eignen sich so weit mehr für die Maler als die enge Modetracht. Die ehemalige Kleidung des Kriegers namentlich hatte freilich eine für die männliche Schönheit weit günstigere Form, aber es giebt auch jetzt Mittel, um die häßlichen, prallen und bunten Röcke der Soldaten zu verdecken; vor Allem ist hier, wie überall, der Mantel ein sehr gutes und wohl das einzige gute Auskunftsmittel. Dieser ist auch nicht so sehr der Mode unterworfen, und darauf ist immer Rücksicht zu nehmen. Die Mode ändert sich zu rasch, und leicht wird so das Portrait eines ehrwürdigen Vorfahren lächerlich. Damit soll jedoch nicht gesagt werden, daß man eine andere als die der Zeit angehörige Tracht wählen solle, aber man nehme auch nicht gerade eine Kleidung, von der man

weiß, daß sie auffallenderweise gerade Mode ist, und eben so rasch verschwinden wird. Dieser Gefahr entgeht man am besten bei einer einfachen Kleidung. Man lasse sich daher nicht von der Eitelkeit der Damen verführen, diese recht modisch herauszuputzen. Wenn in ihren Zügen kein Ausdruck, keine Richtung des Geistes, keine Spur von Charakter zu lesen ist; eine Caza voika, der Atlas und die Spitzen, bringen davon nichts herein, und ebenso wenig ein aufgeschlagenes Buch mit rothem Maroquindeckel! Ein ebenso ausgemachter Irrweg ist es, schönen Damen fremdartige Kleider anzuziehen, entweder überirdische Gewande, weiße und violette Flügelkleider, oder mittelalterliche, ägyptische, italienische, griechische und Gott weiß was für phantastische Kleider, ohne zu untersuchen, ob die Dame denn wirklich ein Gesicht habe, was der Nation, welche solche Kleider trägt, angehören könnte. Dergleichen Bilder betrachten jetzt die jungen Künstler als würdige Vorstudien zum historischen Fach! Aber uns erscheinen sie noch nicht einmal von dem Werthe eines braven Portraits. Selbst wenn der Künstler sich ein der Kleidung passendes Modell aus der Nation selbst oder sonst irgendwo ausgesucht hat, und so die Nationalität gewissermaßen portraitirt, können wir dies doch nie für mehr als ein gutes Portrait erachten.

Wir haben nun noch vom sogenannten historischen Portrait, d. h. dem Portrait der mit bestimmten Eigenschaften und Charakter begabten Personen zu sprechen, Personen, von denen man nicht weiß, wie sie ausgesehen haben, von deren äußeren Erscheinung man sich nur aus ihren Handlungen eine Vorstellung macht. Da es aber eben ihre Handlungen sind, aus denen man ihren Charakter und somit ihre Gestalt folgert, so sollte man sie auch nur im Vollbringen solcher Handlungen, nicht aber in dem beschaulichen Zustand des Portraits darstellen, welcher über die Person gar keinen Aufschluß giebt. Statt dessen geben die Verfertiger solcher Portraits z. B. den Aposteln und Evangelisten Attribute und symbolische Umgebung, die am Ende doch nichts Besseres sind, als ein aufgeklebter Zettel mit dem Namen. Solche Personen aber, welche sich nicht durch selbstständig wichtige Handlungen in der Geschichte hervorgethan haben, sondern deren Namen nur dadurch historisch geworden sind, daß sie von den Strahlen welthistorischer Personen beleuchtet wurden, können auch nur in deren Umgebung eine passende Stelle finden. Daher sind die Darstellungen der Apostel und Evangelisten ganz in der Ordnung als Umgebung des Altarbildes, wie in der hiesigen Werderschen Kirche, oder sonst als Verzierung der Kirche. Ueberhaupt aber können wir diesen

sogenannten historischen Portraits keinen höheren Rang einräumen als dem gewöhnlichen Portrait, da dem Künstler bei jenem sogar die Auffassung schon historisch gegeben ist, während es hier seine Sache ist, selbst die Persönlichkeit richtig aufzufassen.

Wir haben nun alle möglichen Arten von Portraits besprochen, ohne noch auf diejenigen gekommen zu sein, die der idealen Kunststufe angehören.

Vom Idealisiren im gewöhnlichen Sinne, womit man Verschönern meint, kann auch überhaupt nicht die Rede sein, denn ein plumpes Verschönern, ein Verändern der Züge, oder ein eingelegtes Lächeln, eine Umformung des Haarwuchses in genialisches Aussehen, kann nur dazu dienen ein Portrait zu verderben, und ist durchaus unstatthaft. Ein Verschönern in der Art, daß zufällige und unwesentliche Häßlichkeiten weggelassen werden, verlangen wir aber schon von einem Portrait der zweiten Kunststufe. — Dennoch giebt es ein Ideal des Portraits überhaupt, so wie es ein Ideal des Menschen giebt, nämlich: das Christusportrait.

Man hat bekanntlich in einem Briefe des römischen Consuls Lentulus eine Beschreibung der Gestalt Christi, und auch in der Malerei hat sich eine Form erhalten, welche man der Gesichtsbildung Christi ähnlich glaubt. Dieses typische Christusportrait meinen wir nicht, ein solches ist für das heu-

tige Christenthum, für den reinen Begriff seines Daseins und seiner geistigen Wirksamkeit ohne alle Bedeutung und genügte nur für jene Zeit des Christenthums, wo man die Anbetung der Person und der daran sich anschließenden äußeren Erscheinungen für Religion hielt. Vielmehr kann man mit heutigen Ansichten jede Physiognomie, welche hervorstechend geistigen Ausdruck verräth, einem Portrait des Heilandes zum Grunde legen. Man hat oft genug bemerkt, wie sich der Ausdruck eines Gesichts verändern kann, wie deutlich sich darauf die geistige Wiedergeburt auszusprechen vermag, und dieß giebt den Weg an, den der Maler eines Christusbildes verfolgen soll. Freilich wird ihm die Schöpfung des Ideals erleichtert, wenn er ein demselben sich annäherndes Vorbild wählt. Schon das Alter ist dabei zu berücksichtigen, denn wer wird sich den Heiland anders, als in der Blüthe des Mannesalters vorstellen können? Ein idealisirter Greisenkopf würde höchstens einen Heiligen abgeben. Solche wollen wir aber ebenfalls nur handelnd auf historischen Bildern sehen.

Für uns hat Christus allein eine solche Selbstständigkeit, daß der Abdruck seines Geistes ohne alle Beziehung auf Handlung und bestimmte Momente seines Lebens als malerischer Vorwurf gelten kann. Für andere Zeiten und Völker mögen Moses, Muha-

med, die Madonna und die griechischen Götter-Portraits eben die Bedeutung haben; für uns sind es nur historische Personen, nicht aber der Mensch in der höchsten Potenz geistigen Ausdrucks.

So wie Christus für uns das ideale Portrait ist, so ist die Christusfamilie mit Einschluß aller dazu gehörigen, durch ihre Anbetung heiligen Personen, die ideale Familie, und so bekommen wir also auch eine mit dem Familienbilde correspondirende Art auf der idealen Kunststufe, wozu alle jene zahlreichen Darstellungen der italienischen Schulen gehören, wo Heilige in der Anbetung der Madonna begriffen sind. Wir finden hier auch den Charakter des Familienbildes recht normal ausgesprochen. Es kommt nur darauf an, das Verhältniß der Personen anzudeuten. Handlung ist nie darin, oder eine so unbedeutend wie das Anklammern des Kindes an die Mutter, das Knien des Johannes vor dem Christuskinde, das Abpflücken einer Blume und dergl.; wollte man auf Handlung Anspruch machen, so würde man wenig Befriedigung in diesen Bildern finden. Aus dieser lyrischen Natur der heiligen Familiengemälde ging auch der Gebrauch hervor, daß sich die Besteller eines solchen Bildes darauf zugleich portraitiren ließen. Anders ist es in den Darstellungen, wo die heilige Familie nicht mehr den Mittelpunkt bildet, sondern andere Momente hinzukom-

men; da hört es auf ein Familienbild zu sein, da wird es ein historisches, und somit ist auch Handlung unentbehrlich. Ebenso wird das Christusbild ein historisches, wenn eine bestimmte Handlung und ein bestimmter Moment angedeutet wird. Ein Christus mit der Dornenkrone, ein Christus mit dem Kreuz auf dem Rücken sind, wenn auch nur Brustbilder, doch historische Gemälde.

Wir verweilen übrigens nicht länger hierbei, weil Heiligenbilder dieser Gattung nur in sehr beschränkter Zahl auf den Kunstausstellungen vorkommen, und auch nicht mehr gleiches Interesse für uns haben, wie die historischen Darstellungen dieser Personen und die Historienmalerei überhaupt, und zwar aus dem Grunde, weil wir die Religion mehr suchen in edlen Thaten, als in dem bloßen andächtigen Gefühl. Hierin spricht sich der Geist der Reformation aus. Nur Maler, welche nicht von dem Geiste der Gegenwart beseelt sind, oder solche, welche dadurch Künstler zu werden hoffen, daß sie sich in eine pietistische oder katholisirende Stimmung zurück zu versetzen suchen — welche einst das bewegende Princip der Zeit war, und deßhalb die ausgezeichnetsten Kunstwerke erzeugte —; nur diese können auf den Abweg gerathen, uns lyrische Heiligenbilder malen zu wollen. Was aber leisten sie auch im Vergleich mit den Erzeugnissen des Mittelalters? Wir enthalten uns

hier der Beispiele, da wir Männer nennen müßten, die sich in anderer Beziehung große Verdienste erworben haben.

Zweite Classe.

Die dramatischen Gemälde.

In welchem Gegensatz die dramatischen Gemälde zu den Familiengemälden stehen, haben wir bereits besprochen. Ebenso aber wie wir jede dramatische Auffassung bei den Familiengemälden zurückgewiesen haben, müssen wir auch wiederholentlich jede lyrische Behandlung bei allen sonstigen Darstellungen aus dem Menschenleben für ungeeignet erklären. Es ist um so nothwendiger, sich hierüber bestimmt auszusprechen, als in neuerer Zeit die lyrischen Bilder aus dem Menschenleben so sehr überhand genommen haben, und selbst bedeutende Talente auf diesen Abweg gerathen sind. Wir erinnern nur wieder an Lessings trauerndes Königspaar, an Bendemanns sämmtliche Bilder, an Lohns Leonoren, an seinen Rinald und Armide, an Hübners Hiob. Man hat bereits von verschiedenen Seiten geäußert, daß man Bilder dieser Art überdrüssig sei, man hat aber den Grund fälschlich darin gesucht, daß sie nur Trauer und nichts als Trauer zum Gegenstand haben.

Damit hat man jedoch nicht das Richtige getroffen; uns scheint der wahre Grund der Widerwärtig-

keit dieser Bilder viel tiefer und zwar darin zu liegen, daß sie uns überhaupt nur Gefühle, nicht aber Leidenschaften und Handlungen darstellen. Wenn weder eine äußerliche noch eine innere Handlung in einem Stoffe sichtbar gemacht werden kann, so ist er für den Maler nicht geeignet. Der Maler schweift auf das Gebiet der Poesie hinüber, ohne zu bedenken, daß es die erste Regel ist, mit dem Gegenstande in den Grenzen seiner Kunst zu bleiben. Auf diesen Abweg ist man besonders dadurch gerathen, daß man die Stoffe aus Gedichten und zwar aus lyrischen Gedichten entnommen hat. Die Muse des Dramatikers hat noch eher Gemeinschaft mit der Phantasie, der sogenannten Poesie des Malers; aber auch sie treffen selten zusammen, selten wird sich in einem Drama ein wahrhaft malerischer Moment finden; dieser muß wenigstens erst sehr zurecht gestutzt werden. Der Maler muß eine Begebenheit in einen Moment concentriren, zu deren Entwickelung der Dramatiker 5 Akte Zeit hat. Nur sehr selten können auf eine bestimmte Weise aufgefaßte Gegenstände für die Darstellung in beiden Künsten gleich berechtigt sein.

Die Auffassungsweise der dramatischen Bilder verlangt die Menschen begriffen in einer Handlung selbst, oder doch in einem Zustand, der einer Handlung vorhergeht oder folgt, so daß in Stellung und

Mienen die Handlung, die Begebenheit zu uns spricht, und also den Dargestellten, der Hauptperson namentlich, kein Umherschweifen der Gedanken, kein Zurückgehen in sich gestattet ist. Diese Gemälde auf der zweiten Kunststufe stellen uns keinen außerordentlichen, sondern einen generellen, einen wiederkehrenden Moment, eine gewöhnliche Handlung der Menschen auf eine charakteristische Weise dar, es sind die Genrebilder aus dem Menschenleben, und wir nennen solche in Ermangelung eines besseren Namens: Situationsgemälde.

Diese sind wieder nach der Natur ihres Gegenstandes zu unterscheiden in komische und ernste Situationsbilder*).

a) Die komischen Situationsbilder.

Diese bilden den größten Theil, und mit Recht, weil sich darin die Gabe des Künstlers, das Komische aufzufassen, geltend machen kann, während

*) Anmerkung. Streng ist diese Unterscheidung nicht, sie bringt keine entschiedene Trennung hervor; es würde sich vielmehr eine Uebergangsclasse von gemüthlichen Gemälden finden lassen, welche man mit gleichem Recht in jeder der Abtheilungen besprechen könnte; doch Uebergänge finden sich überall. Wo der Charakter bestimmt ausgesprochen ist, da entstehen so verschiedene Gebilde, daß diese Trennung nothwendig ist. Dieß wird sich auch bei der speciellen Besprechung auffallend genug zeigen. –

er in den ernsten Situationsbildern das Leben so nimmt wie er es findet.

Es giebt zwar schon an sich komische Situationen im Leben genug; nicht Jeder aber wird sie als komisch erkennen. Zu diesem Ende muß man nicht selbst darin befangen sein, sondern auf einem höheren Standpunkte stehen. Deßhalb stellt der Maler solcher Situationen das Natürliche und Unsittliche derselben als lächerlich dar, indem er übertreibt, und auf diese Weise die Handlung zu einer über die Wahrheit hinausgehenden macht, welche komisch wird und ergötzt, weil sie durch die Uebertreibung das Alltägliche, uns unangenehm Berührende verliert. Die komischen Situationsbilder sind die Caricatur des Lebens. Der Art sind Jahrmarkts-Scenen, schlafende, musicirende Bauern, alle jene Wirthshausscenen, Prügeleien, Liebeleien, Rauch-, Trink-, Spielgesellschaften, überhaupt der größte Theil der Gemälde, welche aus den alten niederländischen Malerschulen hervorgegangen sind. Auch unter unsern lebenden Künstlern haben wir viele, welche sich in diesem Fach bewegen, unter den hiesigen Pistorius, seine Schüler und Nachahmer, welche sich jetzt äußerlich sehr an die Weise der alten Niederländer zu halten anfangen; ferner Hosemann, der namentlich mit vielem Glücke die unteren Classen unserer Residenz in ihrer Eigenthümlichkeit karikirt darstellt.

Auch in der berühmten Ballscene von Roqueplan herrscht diese einfach komische Auffassungsart des Lebens. Außer den artistischen Vorzügen, wozu vor Allem die bewundernswerthe mit so wenigen Mitteln hervorgerufene Charakteristik der Physiognomien gehört, ist die Darstellung besonders dadurch ergötzlich, daß das Vergnügen, in einem solchen Gedränge zu tanzen, persiflirt wird. Wer das Gedränge eines stark besuchten öffentlichen Balles, namentlich eines Maskenballes in einer großen Stadt nicht kennt, der kann hier eine Vorstellung bekommen, wie die von Tanzlust belebten Pärchen sich immer wieder ein freies Plätzchen zu erobern wissen, um, dem Drange der Menge Trotz bietend, dem Drange ihres Herzens zu genügen; wie sie dann von der Uebermacht der beschauenden Masse verdrängt, sich an einem entgegengesetzten Ende des Saales abermals ein Plätzchen zu verschaffen wissen, um ihre Drehlust von Neuem zu befriedigen, bis ihre Reihen wieder unbarmherzig durchbrochen werden. Das ist der Humor davon, und ein solcher Humor genügt auf der zweiten Kunststufe.

Für die dritte Kunststufe nehmen wir aber ein größeres Hinzuthun des künstlerischen Schaffens und eine genialere Auffassung des Lebens in Anspruch. Da muß uns nicht ein so gewöhnlicher wiederkehrender Moment, sondern eine ihrem geistigen Inhalt

nach wichtige Situation gegeben werden, in welcher nicht Zusammenpassendes dennoch zusammengefügt ist, mögen sich nun die Personen unter einander oder die Handlung der Personen komisch gegenüber stehen. In einer solchen Situation liegt demnach dieß Komische darin, daß sich ein unaufgelöster Gegensatz, ein Widerspruch herausstellt. Diese Situationsbilder der dritten Kunststufe nennen wir die humoristischen Situationsgemälde, indem darin wirklich Humor obwaltet. Hier kommt es nicht auf Naturwahrheit, sondern, wie bei der Poesie auf das Höhere, die Wahrscheinlichkeit an. Wir finden auch von dieser Gattung viele unter den alten Niederländern. Ostade, Teniers, A. Brouwer, J. Steen, Molenaer, Corn. Bega, waren so geistreiche Künstler, daß sie sich nicht nur an der kunstreichen Darstellung dessen, was sie sahen und als das Lustigste auswählten, genügen ließen; sie thaten stets noch von ihrem eigenen Witze hinzu. Theils mögen auch bei ihrem liederlich lustigen Leben ihre Erfahrungen reicher gewesen sein, als die anderer Meister. Wir erinnern nur an die an sich schon lächerlichen Bauerngestalten Ostade's, die nun durch den Tanz im trunkenen Zustande noch lächerlicher werden; dann an die erotischen Darstellungen Corn. Bega's, welche er stets von einem alten häßlichen Pärchen verüben läßt; an eine

Tenier'sche Staffage, wo ein dicker kleiner plumper Bauer auf seinen Stab gestützt, mit ganzer Seele zuhört, den verliebten Melodien der Schalmei eines erbärmlich hageren langen Schafshirten; an einen Zahnbrecher von ihm, welcher mit der ruhigsten Miene von der Welt das Geschrei und die Grimassen seines Patienten erduldet. Wir erwähnen ferner der Darstellungen sinnreicher Betrügereien, welche von falschen Spielern oder sonst Gaunergesindel verübt werden, in denen sie dann so schlagend den Gegensatz ihrer verschmitzten Gesichter mit der vornehmen Dummheit des Betrogenen in Widerspruch bringen.

Nun müssen wir aber den Leistungen der lebenden Künstler auch Gerechtigkeit widerfahren lassen. In Ad. Schröters: „Ritter Don Quixote, in den Amadis von Gallien vertieft," sehen wir den Zwiespalt, der in seinem zerrütteten Gehirn obwaltet, indem er die Sitten der Vergangenheit wieder auffrischen und ins Leben einführen will: ein Bild, gemalt für Viele zum Ergötzen, für Manche aber zur schauderhaften Erinnerung an sich selbst. In seinem „Kunstbeförderer" sehen wir einen trunkenen, vor Seligkeit fast dahin hüpfenden Frachtfuhrmann, hinter welchem sein armer Gaul die für den Kunstverein bestimmten Gegenstände mit schwerer Mühe forttreibt. Im Falstaff stellt uns Schröter die

Erbärmlichkeit dar, auf der einen Seite in ihrer ganzen jämmerlichen Nacktheit, auf der andern Seite aufgespreizt in einem Talgklumpen, der unter seiner eigenen Last zusammensinkt.. So macht sich sein Talent geltend, allein er hat sich bei diesem doch im Stoff vergriffen. Die Erbärmlichkeit ist zu widerlich in ihrer Nacktheit, und auch den Talgklumpen formt sich gern Jeder auf seine Weise. Am meisten aber liegt der Fehler darin, daß es an einer Handlung fehlt, welche die Parteien, Falstaff und seine Rekruten nämlich, in Verbindung setzte; das bloße Mustern mit den Augen ist nicht genügend.

In Schröters neuester Skizze endlich: „Münchhausen erzählt seine Abentheuer," übertrifft er aber beinahe alle vorherigen Leistungen. Diese Vermischung der ganzen hingebenden Dummheit mit den Gesichtern voll Scrupel und Zweifel, ist nie vollkommener durchgeführt worden; selbst in den Hunden ist die Resignation auf eigenes Nachdenken dem blinden Glauben, dem spürenden Rationalismus gegenüber gestellt, und zum Gipfel der Ergötzlichkeit findet man diesen Zwiespalt im Münchhausen selbst, dem zweiten Don Quixote, wieder.

F. E Meyernheim hat, so viel uns bekannt ist, zum ersten Male ein humoristisches Situationsgemälde geschaffen in seiner „Jahrmarktsscene in Berlin," während er früher in seinen beliebten

Darstellungen des Volkslebens mehr objectiv blieb, und sich daher nur auf der zweiten Kunststufe bewegte. Er hat nämlich darin das Feld, welches Hosemann mit so vielem Glück auf der zweiten Kunststufe behandelt, das Berliner Volksleben, auf eine der dritten Kunststufe würdige Art vorgeführt. Hier macht sich der Witz des Künstlers in den schlagendsten Gegensätzen geltend. Den Mittelpunkt bildet ein Droschkenpferd, welches durchgeht. Man hat daran gemäkelt, daß ein Droschkenpferd keinen Jahrmarkt in Bewegung setzen könne, während auch dieser Spaß schon von dem Humor des Künstlers zeigt. Daß der Künstler die Natur der Droschkenpferde kennt, beweist der neue Spaß, daß er selbiges von einem Eckensteher, d. h. einem Menschen, in dem die Kraft der Trägheit vorherrscht, am Schweif in seinem Laufe aufhalten läßt. Er motivirt noch dazu jene poetische Freiheit durch die rothe Nase des Droschkenkutschers, so daß das Pferd also mehr aus Verlegenheit, als aus eigenem Antriebe durchgeht. Dieses durchgehende Thier reißt eine Bude um, ein ganz dünner Kerl wird dabei stark in die Enge getrieben, und — diesem Allen gegenüber steht ein Kreis Kurrendeschüler mit ihrem Chorführer, welche die ernsten gemessenen Takte eines Chorals absingen. Dabei guckt wieder ein neuer lächerlicher Gegensatz hervor, nämlich der,

daß so ein durchtriebener kleiner Berliner Straßenjunge einen ernsten Choral singt! —

Nun wollen wir noch auf Jordans Werke einen Blick werfen. In seinem „Heirathsantrag auf Helgoland," was anders fand darin so allgemeinen Anklang, als die naive Weise, in welcher er zeigt, wie sich der Gegensatz eines zarten hübschen Fischermädchens mit der bäurisch tölpenhaften Gestalt eines Häringsfängers vermitteln läßt? Dieser Humor spielt selbst in seinen ernsteren Arbeiten eine höchst erwünschte Rolle. In seinen heimkehrenden Lootsen sehen wir vorn ein von der Wichtigkeit des Vorganges nichts ahnendes blutjunges Kindchen mit dem Holzschuh, dem einzigen Ueberreste des untergegangenen Familienvaters spielen. In seiner letzten Arbeit endlich, in den „durch Sturmgeläute aus ihrer Ruhe gestörten Helgoländern," sehen wir wieder eine höchst geistreiche Familiengruppe: den ältesten Sohn zieht der Vater mit fort; während dieser gern der trauernden Mutter die Momente des Abschieds gönnt, rennt dagegen ein kleiner Junge hinaus, als könne er allein bei dem Unglücke helfen, und nur mit Mühe vermag ihn die Mutter zurückzuhalten.

Auch E. Ebers hat uns durch eine Composition: „Revolution in einer kleinen Stadt," jenen großen Genuß verschafft, welchen ein humoristisches Situationsbild hervorbringen muß.

Wir hoffen, daß sich noch manches Talent der vaterländischen Malerschulen dieser bisher dem A. Schröter fast allein angehörigen Weise zuwenden werde!

Von französischen Künstlern sahen wir treffliche Leistungen der Art. Vor Allem erwähnen wir Biards Schauspielergesellschaft, und in dieser das bunte Durcheinander einer probirenden Truppe, gegenüber dem verzweifelnden Führer, der auf die Straße späht, ob wohl trotz der Ströme des Platzregens sich ein Zuschauer blicken lasse. Und hinten zur völligen Ironie dieses bunten Treibens die Stille eines öden Wachsfigurencabinets!

Wir erwähnen noch einer Composition von Gernard in Antwerpen folgenden Inhalts:

Zu einem Pfarrer kommt ein Pärchen, um ihre Verbindung legalisiren zu lassen. Der Pfarrer blickt finster darein, denn er bemerkt, was das schüchterne Pärchen nicht mehr zu sagen braucht, er bemerkt, daß sie seine Dazwischenkunft nicht für unumgänglich nothwendig gehalten haben, und später, als sie sollten, um seine Autorisation bitten! — Diese Weise einer Meldung zur Trauung ist aus der Phantasie des Künstlers hervorgegangen. Die Scene an sich ohne Einmischung der hier obwaltenden Umstände ist eigentlich eine ernste, und gerade deshalb

wird sie durch den hinzukommenden Witz recht humoristisch und geistreich komisch.

An sich komische Scenen werden zwar durch Hinzuthun des Künstlers noch komischer, aber meistens wird man diese Komik als Caricatur betrachten, und selbige zur zweiten Kunststufe rechnen müssen. Die Leistungen aber, in denen durch den Humor eigentlich ernste Situationen komisch werden, dürften stets der dritten Kunststufe angehören. Diese humoristische Behandlungsweise, wie wir sie der dritten Kunststufe angemessen erachten, sollte sich aber überhaupt mehr an anderen Stoffen geltend machen, als denen des Familien- und bürgerlichen Lebens, für welche die carikirte Darstellungsart der zweiten Kunststufe größtentheils genügt; wir meinen nämlich die Stoffe, welche zu entnehmen sind aus der Geschichte und den sich daran anschließenden Gebieten, als der Sage (der mit Poesie durchwebten Geschichte), dem Mythos (der historisch gewordenen Poesie) und den sonstigen Erzeugnissen der Poesie, welche zwar noch nicht historisch, aber doch genial und schön genug erfunden sind, um sie als Gemeingut zu betrachten. Dieß sind Gebiete, welche dem geistreichen Humoristen stets neuen Stoff darbieten, und frisches Leben einflößen werden, wenn er der Darstellungen aus dem Alltagsleben überdrüssig sein sollte.

Schröters Don Quixote, sein Falstaff, sein Münchhausen gehören diesen Gebieten an. Ebenso hatte ein Bild Hasenclevers auf der letzten Ausstellung eine Scene aus der Jobsiade zu seinem Gegenstande. Diese Wahl hat indessen das Uebel, daß dieß Gedicht noch immer nur einem sehr kleinen Kreise bekannt ist und so nicht das allgemeine Interesse in Anspruch nimmt. Dagegen liegt so vieles Herrliche von allgemeinstem Interesse noch brach und unbenutzt da; die vielen schönen Scenen aus dem Leben Friedrichs des Großen z. B. sind bisher fast nur auf Almanachskupfern zur Darstellung gelangt. Warum macht sich Niemand an diese und an die Geschichte anderer Großen, welche eben vermöge ihrer Größe ihr Maß nie überschreiten? Wenn sie nur deshalb zu tragischen Helden nicht zu gebrauchen sind, so kann sich doch hier ein edler Humor um so glänzender geltend machen! Die Maler pflegen sich vor der geschmacklosen Kleidung der Zopfzeit zu scheuen, aber wenn wir auch zugeben wollen, daß diese bei ernsten Darstellungen Schwierigkeiten hervorbringen könnte, so ist sie doch auf humoristisch historischen Bildern gewiß nicht störend!

b) Die ernsten Situationsbilder.

Wie bei der vorigen Gattung sind hier die Gegenstände der Darstellung zu unterscheiden, je nachdem

sie einerseits dem bürgerlichen und Familienleben, andererseits der Geschichte und den sich daran anschließenden poetischen Gebieten entnommen sind. Der Unterschied tritt aber hier noch weit schroffer hervor, als bei der komischen Situationsmalerei. In den ernsten Situationen der Geschichte handelt es sich um die wichtigsten Interessen der Menschen; der Maler hat es nur mit dem Außergewöhnlichen, Außerordentlichen oder weltgeschichtlich Bedeutenden zu thun, deshalb dürfen diese Stoffe nie anders, als in der edelsten und idealsten Weise aufgefaßt und behandelt sein; der Geschichtsmaler darf sich hier gewiß nie anders als auf der dritten Kunststufe bewegen. Wenn uns aber die Maler auch unbedeutendere nicht welthistorische Situationen aus der Geschichte vorführen, so machen sie von derselben nicht den richtigen Gebrauch, sie entwürdigen die Geschichte und liefern dennoch nichts weiter als Situationsbilder; zu solchen aber bietet ihnen das bürgerliche und Familienleben schon hinreichenden Stoff dar. Auf dergleichen Abwege können die Maler nur dadurch geführt werden, daß sie weder die Geschichte, noch das gewöhnliche Leben mit Geist aufzufassen vermögen. Sie nehmen in diesem Falle zu alten Chroniken ihre Zuflucht, und freuen sich daraus zugleich zu erfahren, was dieser Fürst und jener Herzog für eine Rüstung getragen, und wel-

ches Wappenschild er geführt hat. Wenn sie dies dann mit antiquarischer Treue wiedergeben, glauben sie den Ansprüchen der Historienmalerei Genüge zu leisten. Uns erscheint jedoch historische Genauigkeit in dieser Beziehung ganz überflüssig; in diesen Dingen gestatten wir dem Maler gern ein freies Walten der Phantasie. Im Stoff aber darf er sich nicht vergreifen, und wenn er Geschichtsmaler sein will, so muß er auch Geschichte, nicht aber Geschichtchen malen. Wegen dieser Eigenthümlichkeit der ernsten historischen Bilder werden auch wir dieselben abgesondert von den ernsten Situationsbildern unter dem Namen der heroisch historischen Gemälde behandeln.

Die ernsten Situationen aus dem gewöhnlichen Leben entsprechen dagegen, gerade wie die komischen Situationsbilder auch dann schon ihrem Zweck, wenn sie der zweiten Kunststufe angehören, und man muß sich daran genügen lassen, daß uns die Zustände des Lebens auf eine künstlerisch geschmackvolle Weise mit äußerer und innerer Wahrheit wiedergegeben werden. Wir können dem Maler nicht vorschreiben, gerade nur bedeutende Situationen des gewöhnlichen Lebens darzustellen, doch fehlt es durchaus nicht daran, und bei einem geistvollen Künstler wird man stets das Streben erkennen, solche herauszufinden und sich somit auch in dieser Gattung zur dritten

Kunststufe empor zu schwingen. Was wir aber vor Allem verlangen dürfen, ist, daß der Maler uns stets hier, wo wir von dramatischen Gemälden sprechen, auch ein wirklich dramatisches Bild gebe, und also einen für ein solches geeigneten Moment auswähle. Wir wiederholen dieß nochmals, weil der Name ernstes Situationsbild auf den Irrthum führen könnte, als ob wir hierzu auch jene lyrischen, sentimentalen Gemälde gerechnet wissen wollten, denen wir bereits das Urtheil gesprochen haben. In Seidel's Charinomos werden nämlich gerade diese Gemälde Situationsbilder genannt.

Was nun die Gegenstände betrifft, welche dem ernsten Situationsbild angehören, so müssen wir uns auf einige Beispiele beschränken. Wir rechnen zuvörderst hierher alle jene gemüthlichen Gegenstände, die wir als Uebergangsstufe vom Komischen zum Ernsten bezeichnet, bei den komischen Situationsbildern aber nicht besprochen haben, weil die Heiterkeit des Lebens wohl durchschaut, die Handlung aber doch nicht eigentlich komisch wird. Ein solches Bild ist z. B. „Hildebrands Krieger mit dem Kinde": ein alter Kriegsmann mit voller Rüstung, welcher in seinem Arme nicht ein Schwerdt hat, sondern ein Enkelchen, das ihn schalkhaft am Schnautzbart zupft, worauf dieser drohend die Hand erhebt. Zu dieser Gattung gehört ferner Kretsch-

mars Darstellung aus dem Mährchen vom Rothkäppchen, wo dieses bei der Großmutter weilt, und der Wolf durch's Fenster guckt. Ferner F. E. Meyernheimers Altenburger im Korn, seine Kirchengänger u. a. m. Das vielbesprochene Bild, die Kirchengängerin von Blanc, würde auch hierher zu rechnen sein, wenn dieses Bild nicht den Charakter eines Portraits gar zu sehr an sich trüge. Dies hätte leicht vermieden werden können, wenn der Künstler den nicht portraitartigen Ausdruck motivirt und den Liebhaber etwa lauschend dargestellt hätte, an den die Kirchgängerin zu denken scheint. Dann würde das Bild einer bestimmten Gattung angehören, so ist es aber weder Portrait noch Situationsbild. Einen etwas ernsteren Anstrich bekommen die Bilder, welche zu ihrem Gegenstande haben den Abschied des Burschen, wie ihn uns Nerenz gemalt hat, oder den Abschied zweier Liebenden und dergleichen mehr. Auch Sohns Romeo und Julie rechnen wir hierher. Dies sind zwar gewissermaßen historische Personen, und Sohn dürfte dieses Bild vielleicht ungern mit einem anderen Namen, als den eines historischen Bildes belegt sehen, wir können es aber, nach der wahren Bedeutung dieses Wortes, nicht so nennen, da der unvorbereitete, vorurtheilsfreie Beschauer in der Julie nur eine vornehme, schöne Italienerin erkennen wird, von der

der Geliebte natürlich sehr ungern scheidet! Seinen schmerzlichen Ausdruck kann man sich füglich auch daraus erklären, daß er seinen Weg durch's Fenster nehmen muß, und nun etwa Entdeckung, oder sonst ein unangenehmes Begegniß befürchtet. Doch ist in diesem Bild immer ein ungewöhnlicher Moment dargestellt, und deshalb würden wir es auch ohne Rücksicht auf die idealische Behandlungsweise, als der dritten Kunststufe gehörig betrachten, historisch können wir es aber schon darum nicht nennen, weil uns hierin weder eine welthistorische Person, noch ein wirklich tragischer Moment dargestellt ist. Andere Momente aus der Geschichte von Romeo und Julie würden allerdings recht tragisches Interesse dargeboten haben.

Ebenso wie Romeo und Julie von Sohn steht Lessings Leonore auf diesem Standpunkt. Es kommen Krieger zu Pferde in die Stadt gezogen. Einen von ihnen sieht man indessen schon erzählend vor einem Familienkreise stehen; seine Erzählung versetzt alle in Trauer, die älteste Tochter in Verzweiflung. So sieht man die Handlung deutlich und klar, es ist ihr Geliebter, den sie vergebens unter der Schaar der Krieger suchen wird, sie verzweifelt bei der allgemeinen Freude des Wiedersehens, und scheint ihr Leid schon vorauszusehen. Doch daß es die Bürger'sche Leonore ist, welche Lessing sich

hier gedacht hat, bleibt ziemlich gleichgültig; Lessing hat die Idee daraus genommen, weil sie eine sehr bedeutende Situation aus dem gewöhnlichen Leben enthält, und als solche hat das Bild auch einen hohen Werth! Es ist überhaupt der Tod, welcher im gewöhnlichen Leben die bedeutendsten Situationen veranlaßt, und es entstehen namentlich durch Darstellung der Familie, welche es betrifft, die höchsten und geistreichsten Compositionen unter den Situationsbildern. Wir nennen diese, sofern sie der dritten Kunststufe angehören, tragische Situationsbilder. Sterbescenen, wie wir sie in Schlachtstücken und Räuberanfällen sehen, gehören in der Regel auf die zweite Kunststufe, weil uns hier der Mensch nur als Einzelner entgegen tritt, und deshalb nicht solches Interesse in Anspruch nimmt, als wenn er als Mitglied der Familie vorgestellt wird. Hiermit wollen wir noch nicht gesagt haben, daß gerade jedes Situationsbild, in dem ein Familienmitglied betrauert wird, zur dritten idealen Kunststufe gehöre, ebenso wenig, als ob es außer diesen gar keine außerordentlichen Momente im gewöhnlichen Leben geben sollte, aber sie sind doch weit seltener, als die Trauerscenen. Wir erinnern hier wieder an das treffliche Bild von R. Jordan: die heimkehrenden Lootsen, an Hildebrands kranken Rathsherrn, welcher sein eben zur Kirche gehendes

Enkelkind segnet, und, so scheint es, zum letztenmal segnet. Ebenso gehört hierher das besprochene Bild der letzten Ausstellung: „der rückkehrende Soldat von J. Becker,“ welcher sich von dem Todtengräber nach einem Grabe hat führen lassen, so wie Rustige's Scene aus dem Kriege. Eine Stadt wird vom Feinde in Brand gesteckt, und vorn sieht man, wie ein halb erstickter Krieger das aus dem qualmenden Hause gerettete Kindchen der geängstigten Mutter entgegen bringt. Schade daß diese Scene nicht zur Hauptgruppe gemacht war, da sie doch ihrem Inhalte nach die bedeutendere war. Auch ein älteres Bild von W. Weller können wir nicht unerwähnt lassen. Es stellt eine Mutter am Krankenbette ihres Knaben dar. Das kranke Kind erwacht, eben als die Mutter von Schmerz und Ohnmacht überwältigt zu sein scheint. Weniger geistreich gedacht, aber um so vortrefflicher ausgeführt, und demnach auch der dritten Kunststufe angehörig, ist ein Bild ähnlichen Inhalts von G. Mehn auf dem hiesigen Museum: ein Arzt tröstet eine kranke Frau von vornehmem Stande, indem er mit der Hand auf das Portrait ihres verstorbenen Gemahls hinzeigt.

Wir gehen nun zu freudigeren Gegenständen über, und haben da gleich auch ein altniederländisches Bild zu nennen, nämlich: die bekannte

väterliche Ermahnung von G. Terburg. Der Vater sitzt mit ernster Miene und drohend aufgehobener Rechten vor einer jugendlich schlanken Dame im weißen Atlaskleide, welche dem Schauer den Rücken zuwendet, um ihm schalkhaft die Miene zu verbergen, welche die väterliche Rede hervorruft. Die Mutter sitzt scheinbar theilnahmlos neben ihrem Gatten, doch einen Theil der Vorwürfe mag sie wohl mit verdienen, denn sie verbirgt ebenfalls ihre Verlegenheit, indem sie zu einem Gläschen Wein ihre Zuflucht nimmt. Dieses Bild giebt immer einen schon außergewöhnlichen Moment des Familienlebens, welcher daher der dritten Kunststufe angemessen ist. Von neueren Bildern können wir dem eben gedachten ein Bild der letzten Ausstellung von Menzel an die Seite stellen, benannt: „der Familienrath.“ Auch hier geht die Handlung zwischen drei Personen vor sich. Abgesondert von einer vornehmen Gesellschaft, welche man im Nebenzimmer sitzen sieht, pflegen sie Rath. Diese Hauptpersonen sind von so geistvollen, sprechenden Physiognomien, daß man sich, wie bei dem Terburg'schen Bilde, den Inhalt der Worte vorstellen kann, welche eine jede derselben vorbringen möchte. Es ist hier eine innere Handlung dargestellt. Wir gedenken auch noch gern eines neu aufstrebenden Talents, J. Kleine, der nicht bloß im Technischen weit vorgeschritten ist,

seine Arbeiten zeugen auch von dem Streben, geistig werthvolle Gegenstände zu wählen. Aus dem Familienleben stellte er uns letzthin zwei Mädchen dar, die am Weihnachtsabend Nußschalen schwimmen lassen!

Bedeutende Momente im Familienleben entstehen ferner in Scenen des Wiedersehens. Wir könnten dafür manches Beispiel anführen. Vor Allem bedeutend wird aber eine Scene sein, wo der Familie eines ihrer Glieder zurückgegeben wird, das sie in geistiger oder leiblicher Beziehung verloren geglaubt hatte.

Die Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben erheben sich seltner als die bisher besprochenen aus dem Bereiche der zweiten Kunststufe, weil der Mensch in gewöhnlichen bürgerlichen Situationen, wie gesagt, keine solche hohe geistige Bedeutung hat, als im Familienleben, aber dennoch giebt es Momente, wo der Werth des Menschen für sich deutlich genug hervortritt, indem die Handlung ihn in einer Lage zeigt, welche die Idee des Menschen entwürdigt, oder ihn in Selbstaufopferung seines irdischen Daseins darstellt, um eines höheren Zweckes willen. Da erheben sich diese zu einer der dritten Kunststufe angemessenen Bedeutung. Wir erinnern hier an die Bilder von Biard und Vernet, welche uns Scenen aus dem Sclavenhandel vorführen. Auch

Stilke's in der Wüste verschmachtende Pilger gehören gewissermaßen hierher. Andererseits kann der Mensch im bürgerlichen Leben auch wieder eine größere Bedeutung gewinnen, als er im Familienleben hat, und zwar in denjenigen Situationen, wo er nicht bloß als Mitglied der menschlichen Gesellschaft überhaupt erscheint, sondern als Mitglied des bürgerlichen Vereines oder des Staates, welchem er angehört. Eine solche Situation bietet uns ein kleines Bild der letzten Ausstellung von Edmund Rabe dar, der Aufruf von 1813 zur freiwilligen Theilnahme an dem Befreiungskriege! Dieser Moment scheint uns von solcher Bedeutung, daß er zu einem historischen Bilde Stoff gegeben hätte. Hier war er freilich noch nicht in dieser Bedeutung dargestellt, und dies ist insofern zu entschuldigen, als uns der Künstler nur in eine kleine Stadt geführt hat, die denn auch nur ein Echo des für den ganzen Staat so wichtigen Aufrufs vertritt. Der Künstler hat hierdurch die enge Bedeutung motivirt, in die er den schön gewählten Moment absichtlich eingebannt hat; lieber wäre es uns aber freilich gewesen, wenn er eine der Idee angemessene Situation erfunden, und nur diese in einem großen ideal behandelten Bilde vorgeführt hätte. Er würde damit ein heroisch-historisches Gemälde geliefert haben.

Wir haben uns übrigens jetzt im Allgemeinen

mehr darüber zu beklagen, daß sich die Künstler mit nichtigen Stoffen breit machen, und ganz gewöhnliche Situationen in einem Styl und in einer Ausdehnung behandeln, die für die höchsten Gegenstände aufbehalten bleiben sollte. Sie geben sich so äußerlich das Ansehen, als wenn auch sie sich nur mit den höchsten Interessen der Menschheit beschäftigten, aber sie thun dadurch ihren unbedeutenden Erzeugnissen nur Eintrag. Denn ein unbedeutender Stoff, zu dessen Darstellung viel Raum verwendet ist, tritt in seiner Unbedeutendheit um so armseliger heraus. Ein Maß läßt sich freilich nicht angeben, sondern ein gewisser Takt muß hier in jedem einzelnen Falle entscheiden. Nach unserem Dafürhalten ist manches der angeführten Bilder viel zu groß für den Inhalt, und würde in kleinerem Maßstab von größerer Wirkung sein. So gefällt uns das Bild von Sohn, welches unter dem Namen der beiden Leonoren bekannt ist, in seiner ursprünglichen Gestalt lange nicht so wohl, als in dem viel kleineren Maßstab, in welchem er es für den Grafen Raczinsky wiederholt hat. Das aber scheint uns wenigstens sicherlich richtig, daß die Größe nicht willkührlich gewählt werden darf, sondern in dem Stoff und in der Auffassungsweise begründet ist.

Ehe wir zu der besonderen Gattung der ernsten Situationsbilder, zu der heroisch-historischen Gat-

tung übergehen, wollen wir noch einen Blick auf die bisherigen Betrachtungen zurückwerfen. Vor Allem wird es auffallen, daß wir der alten niederländischen Schule, welche in so unendlicher Mannigfaltigkeit auch die ernsten Situationen des gewöhnlichen Lebens in der größten Besonderheit behandelt, nur in wenigen Beispielen gedacht haben. Dieß ist aber deshalb geschehen, weil wir überhaupt nur auf diejenigen Gemälde, welche der dritten Kunststufe angehören, näher eingegangen sind, und sich uns die Ueberzeugung aufgedrungen hat, daß bei Darstellung des Menschen mehr in der neueren Malerschule das Streben zu erkennen ist, geistig Bedeutendes, Poetisches zum Gegenstande zu machen, als bei den alten Niederländern, welche sich an der Poesie der Färbung und der Beleuchtung genügen ließen, und mehr zufällig auf wirklich poetische Situationen geriethen. Wir sprechen hier von den niederländischen Malerschulen, diese im Ganzen betrachtet. Daß einzelne geniale Köpfe hiervon Ausnahmen machen, ist sehr natürlich, und wir haben ihrer auch schon bei den komischen Situationsbildern gedacht.

c) Die heroisch-historischen Gemälde.

Wir haben bereits in der Einleitung gesagt, daß wir für die hier zur Sprache kommenden Gegenstände nur eine der dritten Kunststufe angemessene

Behandlungsweise passend finden. Am meisten verstoßen hiergegen die niederländischen Malerschulen. Diese trifft fast allgemein der Vorwurf, daß sie über das Gebiet des gewöhnlichen Lebens, welchem ihre Darstellungsweise so ganz genügte, auf das der Geschichte und der Sage hinausschweiften, ohne sich auf eine idealere Behandlungsweise einzulassen, und sich auf die dritte Kunststufe zu erheben. Wir erinnern nur an die vielfältigen Darstellungen aus dem alten Testamente, aus dem Leben des Heilandes, und aus der Geschichte, an die vielen Versuchungen des heiligen Antonius und dergleichen mehr. So sehr wir uns auch daran hinsichtlich der technischen Ausführung erfreuen, so fühlen wir doch stets schmerzlich den Mangel großer und idealer Formen, und deshalb ist nur an sehr wenigen Schöpfungen dieses Gebietes unser Genuß ungetrübt. Eigentlich war es die Schule des Rubens allein, welche zu den Vorzügen der niederländischen Malerei noch die ideale Behandlungsweise, die idealen Formen gesellte, welche uns an den Italienern so sehr entzücken. Die Umgebung der niederländischen Maler, jene plumpen Gestalten, trugen freilich einen großen Theil der Schuld, aber es kam darauf an, hierüber zur Erkenntniß zu gelangen, und anderwärts bessere Vorbilder zu suchen. Rubens erkannte dies und überzog die Conturen der Figuren auf italienischen

Bildern mit dem Griffel, um sich ihre Idealität besser einzuprägen. Ebenso ist die Größe der Formen nur bei einem kleinen Theil der niederländischen Gemälde dem Gegenstand entsprechend, und dieß ist ein nicht minder wesentlicher Punkt. Die Darstellung eines bedeutenden, tragischen oder welthistorischen Gegenstandes in kleinem Maßstabe macht den Eindruck, als ob der Künstler den Moment nur zufällig ergriffen, als eine gewöhnliche Situation des bürgerlichen Lebens aufgefaßt, nicht aber die welthistorische oder sonst bedeutende Idee darin verstanden hätte. Wenn wir uns das Vergnügen daran nicht verderben wollen, so sehen wir dergleichen als eine ausgeführte Farbenskizze an, einen höheren Werth können wir denselben aber nicht beimessen.

Bei historischen Bildern richtet sich nun der Maßstab weniger nach dem geistigen Gehalte, denn dieser soll überall gleich bedeutend sein, sondern besonders nach der Bestimmung des Gemäldes, ob es eine Kirche, ein öffentliches Gebäude, oder eine Gallerie zieren soll. Im letzten Falle, welcher bei einem zweifelhaften Schicksal stets anzunehmen ist, muß sich freilich der Maler, namentlich wenn viele Figuren darzustellen sind, in der Ausdehnung ein Ziel setzen; doch ist es wünschenswerth, daß sich die Darstellung stets der Lebensgröße nähere; und zu-

weilen wird auch eine Darstellung im Kolossalen von vorzüglicher Wirkung sein. Bendemann hat dieß in seinem Jeremias, in den trauernden Juden, Lessing im trauernden Königspaare mit großem Erfolg bewiesen. Hensel dagegen wendet das Kolossale auf eine schlechte Weise an, da er in seiner Mirjam, in seinem „Christus vor Pilatus," nur einzelne Personen kolossal gehalten hat. So bringt er keinen großartigen Eindruck hervor, sondern die Figuren erscheinen ohne alle Proportion gegen einander, und das Bild zerfällt in viele Stücke. Dagegen stellen wir es dem Maler gern anheim, nicht immer ganze Figuren zu geben, und erinnern nur wieder an den Pordenone auf unserem Museum, Christus und die Ehebrecherin, wo die Figuren lebensgroß, aber Kniestücke sind. Auf diesem Bilde sind übrigens auf einer sehr mäßigen Fläche viele Figuren vereinigt, und das geht auch sehr gut, wenn nur der Maler seinen Raum zu benutzen weiß. Denn es genügt ja vollkommen, wenn man von mancher Figur nur den Kopf, oder auch nur ein Stück desselben sieht, und so kann auf kleiner Fläche sehr viel ohne Ueberladung dargestellt werden.

Außer den bisher an ein historisches Bild gemachten Anforderungen ist es vor Allem wichtig, daß der Inhalt verständlich sei. Diese erste Anforderung macht man an Sohn's Diana vergebens. Er

wollte den Actaeon nicht darstellen, weil dessen Verwandlung eine ungraziöse Gestalt abgegeben hätte, ohne diesen kann man aber weder die Bedeutung des aufgehobenen Armes der Diana errathen, noch das Anschmiegen, die Furchtsamkeit der Nymphen auf eine sichere Weise auslegen. Das Bild ist unverständlich. Zur Verständlichkeit eines Gemäldes überhaupt, und namentlich eines historischen Gemäldes gehört es natürlich, daß man einen Moment ergreife, in welchem alles Vorhergehende und alles Nachfolgende in einen Punkt zusammengedrängt ist, weil die Malerei nicht wie die Poesie und Musik eine Folge von Veränderungen der Handlung geben kann. Der Historienmaler muß daher denjenigen Moment wählen, welcher das Ganze der Handlung, die Blüthe derselben enthält. Ist dieß aber nicht möglich, so eignet sich der Stoff nicht für die malerische Darstellung. Trotz dieses Unterschiedes zwischen Malerei und Dichtkunst können wir doch ein historisches Bild in vielen Beziehungen mit einem Trauerspiel vergleichen. Was bei diesem die Katastrophe ist, ist der für die Darstellung geeignete Moment. Im historischen Bilde muß ferner, wie im historischen Trauerspiel, eine Person das Hauptinteresse in Anspruch nehmen, und es darf uns kein Kampf vorgestellt werden, ohne daß angedeutet wird, welcher Partei, welchem Prin-

cipe der Sieg werde. Kaulbach hat deshalb in der großartigen Geisterschlacht, die er für den Grafen Raczinsky gemalt hat, auch jene Vielen unverständliche Jünglingsgestalt nicht fehlen lassen, welche über die kämpfenden Parteien hinweg mit dem erleuchtenden Kreuze des Christenthums emporschwebt, um sich auf die unvergängliche Römerstadt niederzulassen. Hier ist eine symbolische, nicht gleich, und nicht Jedermann verständliche Andeutung als Auskunftsmittel gewählt, die Composition ist aber sonst von so hohem Verdienste, daß wir dagegen nichts sagen mögen!

Wie die Hauptperson in ihrer Bedeutung hervortreten soll, ebenso müssen im Gemälde, gleich wie im Trauerspiel, alle Nebenpersonen zurücktreten, oder sich um die Hauptperson wie ihren Mittelpunkt reihen. Dennoch muß der Charakter jeder Nebenperson für sich so verständlich sein, daß er die Bedeutung der Hauptperson nur deutlicher macht, ohne ihr durch zu große Selbstständigkeit Eintrag zu thun. Hieraus ergiebt sich schon, daß die Pyramide dem Gruppenbau eines Gemäldes zu Grunde liegen muß. Auch diese pyramidalische Form endlich, das Architektonische der Malerei, ist mit der Gliederung der Akte einer Tragödie zu vergleichen, in welcher ebenfalls ein Steigen und Fallen, so wie ein Höhepunkt in den Zahlen 3 oder 5 wesentlich ist. Wir finden

dieselbe sehr rein und doch nicht pedantisch festgehalten in Hübners rasendem Roland, in Lessings Hussitenpredigt, und Sohns Hylas. In diesen Bildern ordnen sich die Nebenpersonen denn auch ganz vortrefflich der Hauptperson unter, Roland, der Hussitenprediger, der Hylas beherrschen die Gruppen, wiewohl letzterer denselben unterliegt. Die Composition dieser Bilder ist auch in jeder anderen Beziehung rühmenswerth. Es ist Handlung da, die Handlung ist bedeutend und ganz verständlich, indem die dargestellten Momente die am besten geeigneten sind, um den Beschauer mit dem Vorhergehenden und dem Nachfolgenden der Situation bekannt zu machen. In diesen drei Bildern haben wir zugleich hinsichts des Gegenstandes Repräsentanten für die Hauptkreise, in welchen sich der Historienmaler bewegt. Die Geschichte des rasenden Roland gehört theils der Geschichte, theils der Poesie, oder vielmehr der poetisirenden, idealisirten Geschichte, der Sage an. Hierher sind auch alle Erzählungen des alten, so wie die ideale Geschichte des neuen Testaments und die Legenden zu rechnen. Bilder dieser Art sind Köhlers Findung Mosis, seine vortreffliche Mirjam, Hübners Simson, die Auferstehung und Verklärung Christi von Begas u. dergl. mehr. Die alten Italiener haben sich fast ausschließlich in diesem Kreise bewegt. —

Der Gegenstand des Sohn'schen Hylas schreibt sich dagegen ganz allein aus der Poesie her, und zwar aus der, so zu sagen, historisch gewordenen Poesie, der Mythe. Man pflegt in der Regel diesen Namen auf die griechischen Mythen, auf die Mythologie zu beschränken, doch giebt es auch moderne Mythen, welche, da sie ganz denselben Charakter haben, ebenfalls hier erwähnt werden müssen. Es sind dieß die rein poetischen aus der Anschauung des Dichters oder des Volks hervorgegangenen Sagen, wie die Loreleysage, welche Begas nach Heine wieder ins Leben gerufen hat, und die dem Hylas ähnliche Sage vom Fischerknaben, welche Göthe für die Poesie und Hübner nach ihm für die Malerei benutzt hat. Daß die Maler die Sage häufig durch Vermittelung und nach der Bearbeitung des Dichters auffassen, ändert die Natur derselben nicht; sie ersparen sich auf diese Weise nur gern die Mühe, der Ueberlieferung eine künstlerische Gestalt zu geben. Aus eben dem Grunde nehmen die meisten Maler auch ihre geschichtlichen Stoffe erst aus der Bearbeitung des Dichters, aus der Tragödie; so sind z. B. die Söhne Eduards von Hildebrand, und „Wallenstein und Seni" von Kretschmar entstanden. Dadurch aber lassen sich die Maler oft verführen nur für die Dichtkunst geeignete Stoffe auf das Gebiet der Malerei zu verpflanzen. Möch-

ten sie sich lieber selbst in das unerschöpflich reiche Gebiet der Geschichte versenken, und das Bedeutende und Geeignete namentlich Jeder aus der Geschichte seines Volkes in einer dramatischen Situation vorführen! Sie würden dadurch den unberechenbaren Vortheil haben, Ideen und Interessen unserer Zeit berühren zu können, welche natürlich durch Vermittelung der Dichtkunst erst späteren Generationen zugänglich werden. Schorn scheint zwar mit Rücksicht hierauf sein neuestes viel Aufsehen erregendes Bild: „der Pabst Leo X. Luthers Bildniß betrachtend," unternommen zu haben, doch hat er sich in der Auffassung gänzlich vergriffen, indem er ein lyrisches Bild, ein Bild ohne alle Handlung, geliefert hat, welches nur den Eindruck eines bloßen Portraits macht, ohne die Vorzüge eines solchen zu besitzen.

Lessings Größe besteht darin, daß er seine Situationen selbstständig, künstlerisch und malerisch schön aus der Geschichte herauszubilden, und zugleich die Zeitinteressen anzuregen versteht. So sind seine Hussitenpredigt, sein Ezzelino ausgezeichnete Bilder, und mit freudiger Erwartung sehen wir der neuen Composition „Huß vor dem Concil zu Constanz," als einem recht zeitgemäßen Bilde entgegen.

Nicht jeder Maler ist so wie Lessing im Stande, die Geschichte poetisch aufzufassen, und doch sind es

solche Erzeugnisse besonders, die der Geschichtsmalerei den höchsten Werth geben. Auch der sonst treffliche Begas hat sich bei seiner Darstellung „Heinrichs IV. im Büßerhemde" sehr verirrt. Bei diesem Gegenstande konnte er so herrlich die kämpfenden Principien in dem Kaiser und dem Pabst feindlich einander gegenüber stellen; statt dessen hat er sie über einander gestellt, und den Pabst über den Kaiser, nämlich ersteren auf einem Balkon, unter dem der Kaiser büßend steht; und somit entstand auch nichts anderes, als ein Bild, das zu der besprochenen lyrischen Gattung gehört.

Viel schlechter aber noch als diese lyrische Aftergattung ist ein Zwittergewächs, welches sich in die Malerei eingeschlichen hat:

Die allegorischen Gemälde.

Diese leiden vor Allem an dem Gebrechen, daß sie ebenfalls lyrische (!) Bilder sind, und noch außerdem Gegenstände darstellen, welche gar nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in der Vorstellung existiren. Die Maler glauben recht geistreich zu sein, wenn sie den reinen Geist malen, sie bringen uns dann Gegenstände, die man sich nicht etwa in menschlicher Gestalt denkt, sondern nur als einen Begriff, als abstrakte Idee, und sie streifen hier wieder, wie in den lyrischen Bildern, auf das Gebiet der Poesie hinüber. Sie nehmen einen bloßen Gedanken zu

ihrem Gegenstande, und suchen diesen in menschlicher Gestalt zu verkörpern. Solche Ideen sind z. B. die Künste, die Poesie, Musik &c., ferner die Gerechtigkeit und andere Tugenden und Untugenden, die Fakultäten, Theologie, Philosophie u. s. f. Diese werden personificirt, d. h. der Maler behängt und umgiebt eine menschliche Gestalt mit gewissem symbolischem Beiwerk (Attributen), um deren Bedeutung erkennbar zu machen. Der Mensch ist hier also nicht mehr Träger einer Handlung, sondern blos — Träger dieser Symbole, ja er wird gleichsam selbst nur als Symbol gebraucht, als Mittel einen Gedanken auszudrücken, welchen leblose Gegenstände eben so gut und deutlicher bezeichnen würden. Eine Leier und ein Lorbeerkranz genügen zur Bezeichnung der Poesie, die Waage und ein Gesetzbuch zur Bezeichnung der Gerechtigkeit, und für die in ihrer Art einzige Darstellung W. Wach's von:

Glaube, Liebe, Hoffnung,

welche die hiesige Werder'sche Kirche so ausnehmend verunziert, würden die drei bekannten Zeichen: ein Kreuz, ein Herz, ein Anker vollkommen hinreichen, denn sie würden dasselbe bedeuten, dieselbe geistreiche Erfindung ausmachen, ja noch verständlicher sein, da diese Bezeichnung die allbekannte ist. Selbst beim Stillleben haben wir die allegorische Bedeutung nur als einen mittelmäßigen Ersatz für sonstigen

Mangel an aller geistigen Beziehung gestattet; wie vielmehr muß es nun erbärmlich erscheinen, wenn der Mensch zur Darstellung einer rein abstrakten, kahlen Idee gemißbraucht und verflacht wird. Denn um dieser nichtigen Bedeutung willen treibt der Künstler zuvor aus dem menschlichen Portrait den individuellen Geist aus, welcher an sich schon ein so hohes Interesse gewährt.

Der Maler darf überhaupt kein Wesen darstellen, welches nicht lebendiges Dasein hat, oder als lebendig existirend gedacht wird. Somit können wir uns Gott nur in seiner menschlichen Erscheinung bildlich dargestellt gefallen lassen. Gott der Vater aber und der heilige Geist dürfen nicht in der Form eines natürlichen Wesens vorgeführt werden, ihre Nähe kann der Künstler nur durch einen Lichtstrahl andeuten. Die Andeutung durch eine Monstranz, ein Auge, eine Taube und dergl., zieht den erhabensten Gegenstand ins Kleinliche herab. Leider führen uns die Maler Gott den Vater gewöhnlich als ehrwürdigen Greis vor, indem sie naiv genug dem Beschauer gestehen, daß sie sich etwas rein Geistiges sinnlich vorstellen, und es so wagen, demselben ihr Hirngespinnst aufzudringen. Warum vergessen sie den Ausspruch der Bibel: Du sollst Dir kein Bild von mir machen? Ganz unbegreiflich erscheint uns aber die Darstellung Gottes auf diese Weise in einer

Situation, welche die Andeutung seiner Nähe gar nicht nothwendig erfordert, wie in Hübners Pharisäer und Sünder. Hübner hat Gott den-Vater diesem Bilde nur zur Erläuterung der Situation zugesellt, und ihn so zu einem Symbol gemißbraucht. Er zeigt durch die Stellung der Hände an, daß der Eine vor Gott Gnade findet, und der Andere von ihm gewiesen wird. Mit einem Worte, er sagt damit dasselbe, was schon die symbolischen Figuren im Knauf der Säule andeuten, welche den Pharisäer von dem Sünder trennt. Dem Pharisäer grinzt nämlich ein Teufelchen, dem Sünder lächelt ein Engel entgegen. Daß Hübner solcher symbolischer Andeutungen bedurfte, um seine beiden Figuren verständlich zu machen, liegt an der schlechten Erfindung, welcher es an aller Handlung gebricht. Hübner scheint überhaupt nicht immer die Kraft in sich zu fühlen, eine Situation verständlich vorzuführen, da er in seinen biblischen Compositionen mehrfach die bezüglichen Stellen zur Erläuterung der Handlung auf einem inneren gemalten Goldrahmen anführt. Ein solches Hülfsmittel stellen wir aber nicht höher, als dasjenige, dessen sich die Maler in der Kindheit ihrer Kunst bedienten, wo sie zur Erläuterung der Handlung den Figuren Worte auf einem Papierstreifen in den Mund legten.

Eben diesen Mangel nun, daß sie an sich unver=

ständlich sind, haben alle allegorischen Gemälde, und es ist nicht zu begreifen, wie die Directoren der Malerschulen und die Beförderer der Kunst einen Künstler noch auf einem solchen Abwege bestärken können. Für die selbstständige malerische Darstellung müssen wir diese Gattung ohne Barmherzigkeit zurückweisen.

Entschuldigen lassen sich allegorische Gemälde allenfalls, wenn sie zur Zierde eines Bildes (in der Arabeske) oder eines Gebäudes da sind, um etwas ganz Aeußerliches, wie z. B. den Zweck, die Bestimmung des Gebäudes symbolisch anzudeuten, ihre Rechtfertigung aber mögen wir auch dann nicht übernehmen. Zudem ist die Hingebung an abstrakte Gedanken die allerschlechteste Befruchtung der Phantasie, und man kann durch die Anschauung eines Heuschobers eher zu einer poetischen Stimmung gelangen, als durch die Vorstellung einer Allegorie, wenn sie uns auch den großartigsten Begriff darstellt, welchen die Philosophie in sich faßt.

Zur besseren Uebersicht unseres Systems diene noch folgendes Schema desselben.

Kunststufen.

1. Kunststufe.	2. Genre-Kunststufe.	3. ideale Kunststufe.

Gattungen der Gemälde.

Studien.

I. Stillleben (Frucht- und Blumenstück u. s. w.).
II. Architektonisches.
III. Landschaft und Seestück.
IV. Thierstück.
V. Darstellungen des Menschen.

Arten der V. Gattung.

1. Lyrische Auffassung.

a) Portrait.	Christusbild.
b) Familienbild.	Heilige Familien.

2. Dramatische Auffassung.

a) komisches,	humorist. Situationsbild.
b) ernstes,	tragisches Situationsbild.
c) fehlt.	heroisch-histor. Gemälde.

Wir wenden uns nun noch schließlich zu einigen Betrachtungen:

Ueber die Kritik der Malerei nach unserem Systeme.

Es ist der Beruf der Kritik, bei dem zu beurtheilenden Gemälde zuvörderst zu untersuchen:

I. Ob der Verfertiger desselben überhaupt ein Künstler ist, und ob er künstlerisches Talent, künstlerischen Sinn, Phantasie und Geschmack verräth. Dieß spricht sich schon bei einer allgemeinen Anschauung des Bildes aus. Findet man keine Spuren eines künstlerischen Talents, so kann man sich ohne Weiteres davon abwenden.

Es ist II. ferner zu untersuchen, ob der Verfertiger des Bildes, wenn er ein Künstler überhaupt ist, Malertalent hat, und dieß entscheidet sich bei näherer Betrachtung des Gegenstandes und der Auffassung. — Hier ist nun die erste Frage:

Ist der gewählte Gegenstand überhaupt ein malerischer?

Außer dem genugsam hervorgehobenen Punkte, daß in der Malerei keine Allegorie und überhaupt nichts anderen Künsten allein Angehöriges dargestellt werden darf, weisen wir darauf hin, daß der Maler keinen an sich unschönen Gegenstand wählen soll.

Lessing sagt: die Malerei als nachahmende Fertigkeit kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei als schöne Kunst will sie nicht ausdrücken. Wir können uns zwar nicht darüber beklagen, daß häufig hiergegen gefehlt werde, aber es tauchen doch hier und da Gemälde auf, welche an Scheußlichkeit mit der französischen Schauderromantik des Folter-Romans und Folter-Schauspiels wetteifern. Es kommt hier sehr auf Zartheit der Auffassung an. Viele Gegenstände sind aber einer zarteren Auffassung gar nicht fähig, z. B. die oft behandelte Geschichte der Judith. Dieß wird am klarsten in der Vernet'schen Auffassung dieses Stoffes. Er hat den einzigen richtigen Moment gewählt, aus welchem man das Vorhergegangene und Nachfolgende verstehen kann. Die That ist noch nicht geschehen, Judith erhebt erst das Schwerdt zum Morde des schlafenden Holofernes; sie ist nie als ein so großartiges Heldenweib dargestellt worden, als hier, und dennoch ergreift uns Schauder bei Betrachtung dieses Bildes. Selbst wenn Vernet in der Judith die göttliche Begeisterung mehr hervorgehoben hätte, als er es gethan hat, würde es uns doch widerwärtig bleiben. Widerlich aber wird dieser Gegenstand, wenn der unmittelbare Moment nach einer solchen That dargestellt ist, wo uns die noch bluttriefenden Gliedmaßen des Erschlagenen vorgeführt werden.

Diese Betrachtung führt uns zur zweiten Frage: Ist die Auffassung die für diesen Gegenstand am meisten geeignete?

Hier kommen die Punkte zur Sprache, ob der aufgefaßte Moment der beste ist, welcher sich zur Entfaltung, zum Verständniß der Situation darbietet, ob der Gegenstand eine dramatische oder eine lyrische Auffassung erfordert, auf welcher Kunststufe das Bild steht, und ob die Behandlungsweise und die Größe dieser Kunststufe und dem Stoffe angemessen sind. —

Endlich ist zu untersuchen, ob das Bild gar noch solche Mängel hat, daß man es nur als eine Studie betrachten kann. Es handelt sich hier darum, ob die menschlichen Züge nicht bloß äußerlich wiedergegeben, sondern seelenvoll und der Handlung entsprechend, ob die Naturgegenstände charakteristisch aufgefaßt sind, ob die einzelnen Gruppen für sich inneren Zusammenhang haben, und die verschiedenen Gruppen unter einander in gehöriger Verbindung und Unterordnung stehen.

III. Mit diesen Fragen befinden wir uns bereits auf dem Gebiete, wo die technische Fertigkeit des Malers zur Untersuchung kommt. Auch diese kann nicht ohne natürliche Anlagen gewonnen werden. Göthe sagt: der angehende Künstler wird geboren, aber nicht der vollendete. Sein Auge

komme frisch auf die Welt, er habe glücklichen Blick für Gestalt, Proportion, Bewegung; aber für höhere Composition, für Haltung, Licht, Schatten, Farben kann ihm die natürliche Anlage fehlen, ohne daß er es gewahr wird. Bei dem Maler als Techniker sind nämlich besonders folgende 3 Punkte wesentlich: Richtigkeit und Grazie der Zeichnung; Mischung, Haltung und Auftrag der Farben, und schöne Anwendung von Licht und Schatten, von Helldunkel und einer naturgemäßen alles harmonisirenden Beleuchtung. Diesen technischen Anforderungen, namentlich was den Gebrauch der Farben anbetrifft, ist nirgends so allgemein und in so hohem Grade Genüge geleistet worden, als in den niederländischen Malerschulen; die Niederländer wußten eine fleißige Ausführung zu erreichen, ohne daß man auf einem Gesicht etwa uur eine Zusammensetzung der feinsten Pinselstriche gewahr würde; sie verstanden es, keck und mit breitem Pinsel und stark aufgetragen zu malen, ohne in den Fehler des Schmierens und Klexens zu verfallen. Ebenso waren sie Meister im Helldunkel, wie Rembrands Gemälde am besten beweisen, und wußten Kraft, Klarheit und Durchsichtigkeit der Tinten aufs schönste zu verbinden, ohne zu Mitteln ihre Zuflucht zu nehmen, welche die Gefahr mit sich bringen, daß das Bild nur für den Augenblick, nicht aber für den Nachruhm gemalt

ist. Aber sie hatten auch eine größere Kenntniß der Pigmente, indem sie sich selbst um deren Bereitung bekümmerten (wie mancher Farbenreiber ist ein vortrefflicher Maler geworden!); sie wußten, daß man nicht alle Farben unter einander schmieren darf, und haben so ihren Gemälden eine große Dauerbarkeit gesichert, während sich aus jüngster Zeit hervorgegangene Arbeiten schon jetzt auf eine schreckliche Weise verändert haben. Möchten doch die Maler dem Studium der Chemie nicht ganz abhold sein, sie würden in dieser Beziehung daraus den mannigfaltigsten Vortheil haben; haben sie doch der Chemie den großen Fortschritt ihrer Kunst, den Gebrauch der Oelfarbe zu verdanken!*)

Alles bisher Besprochene, die Vollkommenheit der Malerei, hat Mengs mit der künstlerischen Dreieinigkeit bezeichnet, indem er Titians herrliches Colorit, Correggios zauberische Beleuchtung und schöne Formen, und Raphaels seelenvollen Ausdruck als Muster aufstellte. Durch die beiden

---

*) Joh. v. Eick **1370** geboren, Bruder des berühmten Hubers v. Eick, ward Erfinder der Oelfarben bei seinen wissenschaftlichen Bemühungen in der Scheidekunst. A. von Messina **1410** durch eins seiner Bilder darauf aufmerksam, kam mit Mühe hinter das Geheimniß, und gründete dann in Venedig eine Malerschule.

ersteren Künstler sind die technischen Vollkommenheiten vertreten; mit Raphaels seelenvollen Ausdruck fordert Mengs das wahrhaft Malerische, die von innen heraus geborene harmonische Dichtung, dasjenige, was wir in Bezug auf Gegenstand und Auffassung geltend gemacht haben. Denn ohne dieses wesentliche Element bleibt doch der Maler weiter nichts, als ein ausgebildeter Handwerker. Dies spricht auch Ruge in seiner Vorschule der Aesthetik aus, indem er daselbst S. 244 sagt:

Die Farben selbst sind ein poetisches Wesen und alle Tage, indem sie am Himmel um die Welt wandern, von der Morgenröthe bis zu den bunten und goldenen Wolken des Abends, regen sie uns auf zu der Sehnsucht, jenes Licht und seinen himmlischen Glanz uns zuzueignen. Es ist darum auch ein Bedürfniß der Menschenbrust gestillt, wenn diese Magie der reichen Lichtwelt in Himmel und Landschaft, welche so den in ihr gebundenen Geist empfinden läßt, durch die Landschaftsmalerei uns zugeeignet worden, und im Stillleben der Blumen, der Fruchtstücke u. s. w. die Macht der Darstellung als die Kunst zu sehen und das Gesehene zu zeigen, ihren Sieg feiert. Aber die Kunst zu sehen, sieht nicht die bloße Oberfläche des Daseins, sie sieht durch sie hindurch in die Tiefe der Dinge und vornehmlich in

die Tiefe des Geistes. Was so gesehen und gezeigt ist, das ist überall erst die volle Kunst. Nur hierauf sollte es dem Publikum ankommen, es wäre also auch von vornherein darauf zu verzichten, die Malerei technisch zu würdigen. Um das zu können, muß man vom Handwerk sein. Der Maler malt aber nicht für die Handwerksgenossen, sondern für das Auge des Geistes, wie es in dieser geistig vielfach angeregten Zeit geschärft und begierig zu sehen ist.

Druck von E. Polz in Leipzig.

EIGENTHUM DER STADT AUGSBURG

J.W.

8° Kat.

Kunst

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Über die heutige bildende Kunst und die verschiedenen Kunststufen und Gattungen der Malerei

Leipzig 1839

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- Kst 1406
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11255898-0